

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO**

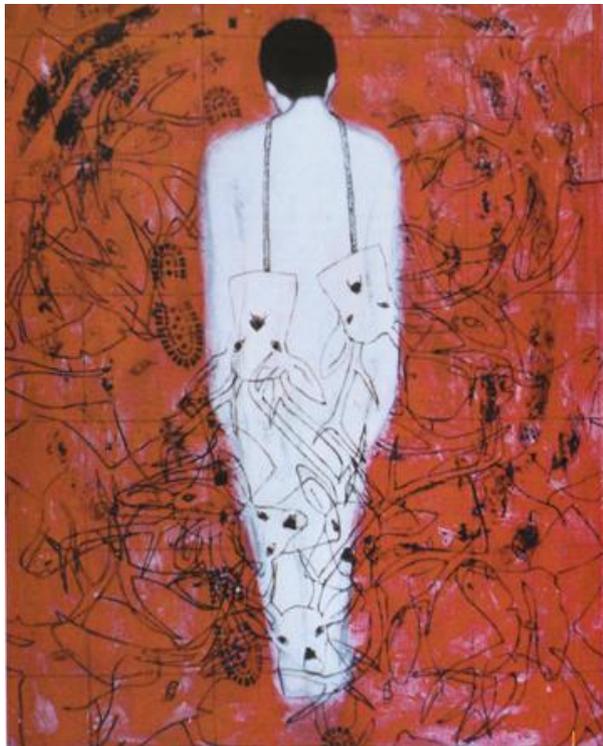
“La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).”

Maestrando: Sergio Daniel Furfari

Director de Tesis: Dra. María del Carmen Schilardi

Co-Director de Tesis: Mgter. María Forcada

Mendoza Julio 2011



Egar Murillo .Collar de ciervos rojo. 2004
Material: mixta sobre tela. Medidas: 200 x 150 cm

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

AGRADECIMIENTOS

**A mi Directora y mi Co-directora de tesis.
A toda mi familia y especialmente a Silvana Furfari por su aporte desde los
registros fotográficos.
A los docentes que dictaron la Maestría.
A Ángela Genre.
Emilce Sosa,
Sergio Cilla,
Carolina Simon,
Rosa Roco,
Alejandro Iglesias y
Paula Sinay.**



1

¹ En MURILLO Egar Catálogo Exposición **Exvotos**, Centro Cultural Borges, Bs. AS, Julio-Agosto 1999. (s/d)

Introducción

La presente tesis tiene por objeto abordar en producciones del ámbito de América Latina, Argentina y especialmente Mendoza, re-presentaciones del cuerpo como elemento plástico-visual, planteando cómo dichas producciones determinan lecturas que favorecen al proceso de relevamiento de distintas propuestas artísticas, que desde distintas miradas, modos y procedimientos vinculan sus prácticas y resultados con el concepto de cuerpo.

La preocupación latente en este trabajo es preguntarnos si Mendoza como zona de producción dentro de las artes visuales genera discursos propios en torno al tema cuerpo y si esa construcción conceptual del cuerpo se traduce en estéticas que ponen de manifiesto una historia y un sujeto-cuerpo-obra propio y autóctono. Nuestras conclusiones avanzan en ese sentido.

Es ineludible tener en cuenta lo contextual. Esto derivará en enunciar causas socioculturales y políticas que a partir de los años 90 serán reflejadas en las creaciones de distintos hechos artísticos, las cuales incorporan al cuerpo como contenido y/o soporte. El recorte temporal no es casual. Posicionarse en los años 90 como un período en que la re-presentación del cuerpo humano es redescubierta y puesta en discusión y en ejercicio plástico, traducirá procedimientos de selección y abordajes de artistas y obras que ejemplifican explícitamente el problema del cuerpo.

Los ochenta demarcan un proceso exploratorio en el cual se indaga, dando comienzo a la recuperación de dichas propuestas artísticas. Anterior a este período “el cuerpo” como re-presentación era interdicto, el poder político de facto se encargó de hacer “desaparecer” y “mutilar” todo indicio que tuviera que ver con él. Pese a esta negación de lo corporal muchos artistas, soterradamente en ese momento y explícitamente en el período democrático crearán instancias de construcción y apropiación en producciones que toman ese cuerpo NN como símbolo de corporeidad presente.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Decidir como posta inicial la década del 90 en adelante develará una instancia fundamental de reparación y exhibición del cuerpo en libertad que como se planteó anteriormente en los años oscuros del proceso militar fue obliterado y su uso remató en herramienta de tortura y escamoteo. Intentamos trabajar en un circuito de ida y vuelta entre estos años recuperando conceptos, textos e investigaciones que remitirán a un cuerpo ausente que deviene constantemente en presente desde la memoria y la historia.

La línea de investigación y análisis se sustentará , vertebrándose también a partir de reflexiones de Merleau-Ponty , especialmente en torno a la problemática de la corporeidad. Caracterizar al hombre como ser-en-el-mundo constituye el centro del que irradia todo su pensamiento y el cuerpo como medio activo- perceptivo posibilita justamente este trascender de la conciencia hacia las cosas; entonces el ser humano en cuanto es cuerpo y en su constante intercambio con los demás y con los objetos alcanza su posibilidad de realización. Podría expresarse que el mundo termina de hacerse por obra del hombre. Pues es él quien modela el caos sensible dándole sentido al igual que el artista. Otros autores estarán presentes con diversa profundidad, explicitación y casi siempre desde un recorte que nos ha permitido sostener el abordaje de la cuestión planteada y servirán como vehículo para referenciar y hacer explícitas diversas posibilidades de corporalidad.

Tomando ese “cuerpo” en relación con tópicos que derivan en la esfera de lo político: un “cuerpo político”, ubicando como parámetro en el abordaje la idea de panóptico y el control del cuerpo como instancia de poder desde Michael Foucault. En la esfera social: un “cuerpo social”, se entrama con el concepto de *habitus* , tomado del pensamiento de Bourdieu y la construcción de la mirada en la relación y a través del cuerpo con el “Otro” , derivará en un “cuerpo cosificado o cuerpo mirado ” , un cuerpo-objeto para posicionarse desde la reflexión de Jean Paul Sartre. Judith Butler será una instancia para ubicarnos en la idea de mapas , su relación directa con el poder y la selección de éste de zonas más débiles y vulnerables para ejercer su dominio.

La elección de los autores no es fortuita cada uno desde su mirada han tomado al cuerpo como tema de pensamiento e investigación y se justifica en esta

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

tesis el abordaje de los mismos al tomar como posicionamiento teórico y comparativo el concepto de paralaje planteado por Slavoj Žižek, que puede ser definido como el desplazamiento aparente de un objeto causado por un cambio en la posición del observador. Éste juego teórico será el modo de emprender el marco estructural de la tesis. Se confrontarán autores y obras proponiendo nuevas resignificaciones. El recorrido elegido obedece a pensar que un único abordaje de una obra sesga la posibilidad de múltiples interpretaciones.

Cada análisis del cuerpo servirá como eje para dividir los capítulos de la tesis y organizar el discurso. Tomando como estructura “capítulos-cuerpos”, la ordenación deviene en un primer capítulo a modo de presentación del tema cuerpo, planteando preguntas que servirán de punto de unión y reflexión a interrogantes como: ¿Qué es cuerpo?, ¿Hay un cuerpo propiamente latinoamericano?, ¿Existen modos de ver y re-presentar ese cuerpo?, ¿Hay una tradición corporal en las expresiones del arte contemporáneo en y desde Latinoamérica?; al responder a dichas preguntas la posibilidad de presentar y ubicar el tema cuerpo estará trazada.

El capítulo “cuerpo político” buceará en las formas de abordaje de ese cuerpo en articulación con los sustratos de la sociedad, su relación directa con los mecanismos de poder y las formas más sutiles de penetrar dicho cuerpo, cómo él desde manifestaciones artístico-corporales buscará denunciar y confrontar en lucha la no sujeción a sistemas opresivos. La relación con el contexto argentino en el período del proceso militar no es casual, es un modo de repensar como se pusieron en práctica vías para desmembrar ese cuerpo político y volverlo cuerpo omitido.

El capítulo tres tomará al “cuerpo social” como eje de profundización rastreando en el mapa de Latinoamérica en artistas y obras que den cuenta de un abordaje que sirva de espejo y punto de inflexión para pensar en el génesis de las prácticas sociales entramadas directamente con lo ritual y la historia viva de cada comunidad.

“Yo cuerpo” es la cuarta instancia de análisis de prácticas corporales que se enlazarán con lo social y lo ritual, tomando al tatuaje como práctica individual y colectiva, la transferencia al espacio del arte, la naturalización por parte de los sistemas que determinan posibles prácticas o modas, el uso histórico del mismo y su

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

abordaje en los ámbitos penitenciarios y campos de concentración . Se ejemplificará el tema del cuerpo y el tatuaje con comentarios y producciones de artistas y artesanos que abordan esta práctica milenaria al igual que la pintura corporal, como medios para plantear cuestiones que transparentan conductas, conflictos e imposturas de un cuerpo que en muchos casos sobreviene en cuerpo objeto.

El capítulo cinco rastreará las experiencias de las performances que se entroncan directamente con ese carácter de lo ritual anteriormente citado. Son “cuerpos mirados”, expuestos a los demás. La intencionalidad en esta instancia será presentar grupos que ponen de manifiesto estas prácticas que toman a ese cuerpo como medio de ejecución dentro de producciones de arte total que tiene sus orígenes en las danzas y ceremonias de las comunidades primeras.

Las conclusiones tendrán como puente o vínculo el capítulo sexto referido específicamente al arte mendocino y una historia del cuerpo en la provincia, atendiendo a un recorte de las obras y a un recorrido con profusas bifurcaciones y cruces que seguro se entoncará con abordajes y conceptos que son trabajados en el desarrollo del presente trabajo.

Se propone indagar específicamente dentro del contexto argentino y concretamente, como se ha expresado, en la provincia de Mendoza replanteando cómo y desde dónde se producen hechos artísticos que directa o indirectamente propician la intervención del cuerpo como expresión y concepto. Siempre será fuente referencial Latinoamérica y punto de partida del análisis más general de las prácticas del cuerpo que traducido en un puente de cruce generará más de un espacio de búsqueda para los artistas nacionales y especialmente locales que también se permitirán la influencia de Bs. As. como centro de irradiación de propuestas sobre la temática mencionada.

El arte es territorio de contaminaciones y mestizajes. Los conceptos territorio, cartografía, topografías y la idea de mestizaje serán puntos fuertes a trabajar en torno a la implicación de los mismos en relación al concepto vertebral cuerpo. La justificación de estas nociones tiende a presentar la idea de paralaje al tomar y comparar al cuerpo como entidad- mapa que determina zonas o espacios muchas

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

veces infranqueables o explícitamente visibles para recorrer, posibilitando desde una vía teórica desenmarañar esta concepción cuasi orgánica de capas de una cebolla .

Lo presentado propende a detallar una serie de tareas que buscan indagar en la producción, rastreo bibliográfico y el contacto directo con las obras, textos y artistas. Por lo citado esta investigación tiene un diseño de carácter exploratorio y descriptivo que permite dar cuenta del proceso constructivo del tema cuerpo en el campo de las artes visuales de la provincia de Mendoza. La selección de las obras y artistas remite a posibilitar una mejor lectura y visualización del tópico cuerpo como objeto de análisis más allá que en muchas producciones y en la poética de los artífices, la explicitación del mismo no es palmaria.

Ahondando en el transcurso de la indagación bibliográfica (estado del arte) de este trabajo, se concluye que a nivel producción de textos en el tema específico “cuerpo artístico ” y relacionado con la provincia de Mendoza es insuficiente para alcanzar a formalizar un corpus teórico; decidiendo trabajar directamente con material de base como catálogos, artículos de revistas, de diarios, páginas en Internet y entrevistas a teóricos y artistas. Más que una dificultad se percibe como un desafío profundizar y cotejar con estos recursos, otorgándole a nuestro recorrido una mirada comparativa que reafirma la concepción de juego teórico de paralaje, que sirve inclusive como antecedente investigativo.

El resultado de ese relevamiento será vertebrado partiendo de categorías, teniendo en cuenta el cuerpo como soporte y el cuerpo como objeto de presentación y representación , en muchas de la instancias de selección de producciones artístico-corporales ambas categorías tenderán a yuxtaponerse, generando discursos y poéticas nuevas.

CAPÍTULO UNO

CUERPOS

Pensar la problemática de la re- presentación del cuerpo en el arte contemporáneo en y desde el contexto latinoamericano pone en cuestión algunos tópicos que se tendrán en cuenta para el presente análisis.

Como ya se planteó con anterioridad se partirá de algunos interrogantes que pueden ser el inicio de un discurso generador de respuestas a este problema: ¿Qué es cuerpo? ¿Hay un cuerpo propiamente latinoamericano? ¿Existen modos de ver y re- presentar ese cuerpo? ¿Hay una tradición corporal en las manifestaciones del arte contemporáneo en y desde Latinoamérica? Cada respuesta originará apartados que serán los puentes de cruce y unión de esta estructura teórica.

1.1 Pensar el cuerpo: un acercamiento a la idea de cuerpo

En la introducción a “El cuerpo del artista”, Tracey Warr afirma:

“Durante los últimos cien años, artistas y otros colectivos se han cuestionado la forma en que el cuerpo se ha descrito y concebido. La idea del “yo” físico y mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo, y han explorado la idea de que la identidad, más que ser una cualidad inherente, se “representa” dentro y fuera de las fronteras culturales. Han estudiado la noción de la conciencia y han logrado expresar el “yo” invisible, informe y liminar. Han afrontado situaciones de riesgo, miedo, peligro y sexualidad, exponiendo incluso sus cuerpos a la amenaza de estos elementos...”²

² WARR, Tracey (ed.). **El cuerpo del artista**. Londres, Phaidon Press, 2006, p. 11.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

Se pretende pensar y analizar el cuerpo desde una posición holística e integradora, el ser humano no es solamente cuerpo anatómico, sino una totalidad de procesos psíquicos y corporales: un cuerpo real y fantaseado, un lugar de emociones y sensaciones, un cuerpo del deseo.

El error de Descartes fue precisamente el de separar la mente del cuerpo y esto ha marcado por siglos nuestra concepción del mismo. Los aportes de la ciencia han planteado que existe un eje conductor que conecta razón con sentimientos y cuerpo. El planteo dualista de Descartes escinde el cerebro del cuerpo, “*pienso luego existo*”, esto determina que el pensamiento está separado del cuerpo.

Se podría plantear que primero estuvo el cuerpo y luego el pensamiento, según dice Antonio Damasio: “*Somos, y después pensamos, y pensamos sólo en la medida en que somos, porque las estructuras y las operaciones del ser causan el pensamiento*”³. Esta concepción holística posiciona al ser humano como ser relacional que adquiere significado como tal en las relaciones sociales.

Michel Feher ha escrito en “Fragmentos para una historia del cuerpo humano”, “*la historia del cuerpo humano no es tanto la historia de sus representaciones como la narración de sus modos de construcción*”⁴.

A partir de estas afirmaciones nadie puede negar que el concepto de cuerpo en cualquiera de sus acepciones es un constructo elaborado social y culturalmente, el cuerpo define y traduce un conjunto de ideas-símbolos que da como resultante en el plano estético, el diseño de un sujeto modelado desde lo social.

La representación plástico-visual del mismo a través de los tiempos ha sido y es un girar concéntrico y centrífugo a la vez, según Teresa Porzecanski: “*El cuerpo ha sido regulado, modelado, comprimido, perforado, pintado, mutilado, deformado y no ha dejado de significar*”⁵

³ DAMASIO, R. Antonio. El error de Descartes. Citado en: VV.AA. **Repensar lo corporal**. RV Ediciones, Bs.As., 2008, pp. 21-22.

⁴ En PORZECANSKI Teresa (Comp.). **El cuerpo y sus espejos**. Uruguay, Editorial Planeta S.A., 2008, p. 15.

⁵ PORZECANSKI Teresa (Comp.). **El cuerpo y sus espejos**. Uruguay, Editorial Planeta S.A., 2008, p. 16.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Posicionándonos en el análisis del tema cuerpo dentro del campo de lo artístico: “*Todo es cuerpo en el arte*”⁶, dicen Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á Hernández-Navarro en sus “Cartografías del cuerpo” ya que en los últimos años las artes plásticas, la fotografía, la danza-teatro, la performática, el video, la multimedia y el cine y por supuesto, la germinativa imaginación y el talento de los artistas contemporáneos desde las artes visuales y corporales, han producido tratamientos del cuerpo caracterizados fundamentalmente por la diversidad de las formas y la libertad en la representación. La visualización del cuerpo como soporte y como representación de ese cuerpo- soporte son tópicos propios de la posmodernidad que reacciona violentamente contra la represión a la que la modernidad había sometido lo corporal.

De las diversas razones que explican por qué el cuerpo es uno de los problemas de la creación artística, hay una que es esencial: el cuerpo ha sido reconocido desde siempre, como la representación analógica de la naturaleza, es decir, *el cuerpo como universo*. Esta metáfora ha tenido en el *corpus* ideológico-estético occidental de raíz greco-latina su núcleo dominante y es entonces el disparador para infinitas posibilidades y miradas del presentar, representar y del contextualizar.

Se podría estructurar una supuesta cronología del cuerpo en el contexto artístico-social contemporáneo: La obsesión con el descubrimiento y la autorrealización de los años sesenta, junto al culto a la imagen y la autoindulgencia en los ochenta, este culto al cuerpo ya sea el “yo” o su “imagen”, condujeron inevitablemente hacia una brecha de aburrimiento y hastío. Los noventa nos señalan su desaparición y ausencia para construirse en sujeto de construcción y adaptación, llegando al 2000 con la aceptación de múltiples realidades sociales y culturales, así como el deseo de ruptura con ciertos modelos conservadores. Se está produciendo esa instancia de construcción conceptual del cuerpo.

⁶ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. Y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. **Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo**, Murcia, CENDEAC, 2004, p. 14.

Podemos plantear que el cuerpo no es un “ente” acabado sino una constitución en proceso teniendo en cuenta dos directrices, por un lado cambios a nivel antropológico: variaciones de la capacidad craneana, de la dentadura, la estatura, etc. y por otro lado las transformaciones que estas sufren a lo largo de la historia, favoreciendo proyectar una ruta, a transitar una historia del cuerpo abordada desde las artes plástico-visuales como mirada personal y traspasada por la historia del arte contemporáneo desde Latinoamérica y en el espacio de la provincia de Mendoza.

1.2 Pensar el cuerpo: ¿Hay un cuerpo propiamente latinoamericano?

*“El cuerpo pertenece siempre a un individuo, pues la sociedad es una abstracción”*⁷ propone Adolfo Colombres; siguiendo con este enunciado podemos plantear que nunca podemos separar el cuerpo biológico del cuerpo social y concretamente el cultural. Un individuo “es” dentro de un contexto con reglas propias y determinadas y su cuerpo deviene en cuerpo cultural según pautas que esa misma sociedad impone.

El cuerpo entonces es el lugar donde esa sociedad inscribe signos que determinan que ese individuo sea o tenga una identidad individual y una identidad cultural y ésta da coacción y actúa de andamiaje para que ese grupo exista como tal.

Latinoamérica tiene una larga tradición en la producción simbólica y el cuerpo es el lugar donde se generan mensajes de carácter social, estético y religioso que desde una mirada plástica derivan en producciones con carácter muchas veces performativo, de arte total, término propuesto por Ticio Escobar quien analiza al cuerpo humano como soporte privilegiado de la expresión de las sociedades indígenas, además ese cuerpo como forma de autoidentificación tribal y parte fundamental del rito, ritual que connota performativamente.

Más adelante desarrollaremos esta proposición categorial como propuesta estética a la cual adherimos y vertebraremos en la tesis.

⁷ COLOMBRES; Adolfo. **Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente.** Bs.As, Ediciones del Sol, 2004, p 110.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mexicano (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Se intentará realizar un recorrido muy apretado y no lineal seleccionando algunas culturas que tomaron al cuerpo como posibilidad de representación en Latinoamérica desde la América precolombina en adelante.

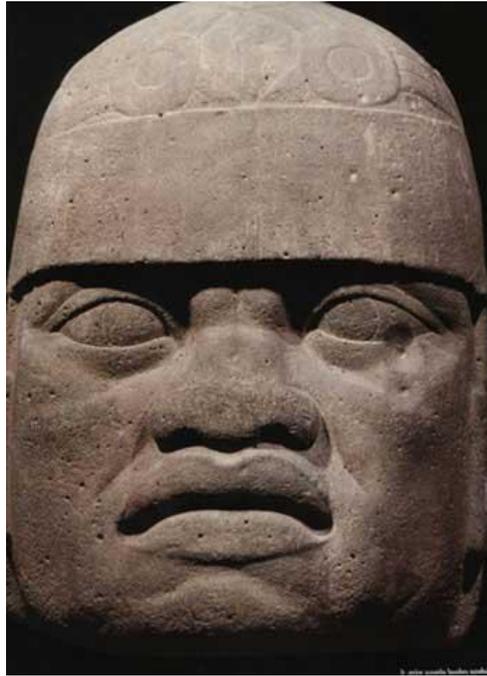
La re- presentación del cuerpo en Latinoamérica, especialmente en las culturas amerindias está presente en las esculturas como gran paradigma, en grado menor en las pinturas al fresco, las cerámicas y los códices. Se puede hacer un recorrido de esta diversidad de manifestaciones partiendo de las cabezas de la Cultura Olmeca (800 -350 a. C.) realizadas casi siempre en piedra, cuya estructura tiende a la organicidad, muchas de ellas con rasgos naturalistas y otras con características netamente abstractas, como plantea Adolfo Colombres estas cabezas tratan de conformar la idea de un dios creador presente en la estilización de algunos rasgos del jaguar como devoción divina e insertados en la imagen humana, en relación a las más naturalistas representan sacerdotes. Encontramos en estos ejemplos la ruptura total con las proporciones, la ausencia del cuerpo como representación completa y la falta de humanización y belleza en los rasgos, pero lo más resaltante es el carácter claramente simbólico de estas representaciones: el cuerpo como medio artístico de ejemplificar y transferir el poder divino; en contrapartida encontramos las esculturas de las mujeres bonitas de Tlatilco (1000 - 800 a.C.) realizadas en pastillaje y donde la fuerte carga simbólica deja de lado el concepto para sobredimensionar ciertas partes del cuerpo (pechos pequeños, caderas anchas y volumétricos muslos, pies pequeños y brazos como muñones), de 10 a 15 centímetros de altura, en algunas figuras aparecen los vientres abultados, inclusive se encontraron esculturitas con cabezas bicéfalas acentuando la presencia de la dualidad propia un pueblo agrario: vida-muerte, lluvia-sequía, se desprende de este tipo de representaciones la estructura de pensamiento de estos grupos como una unidad cíclica que rige toda su cosmografía. El carácter deforme da paso a la belleza artística, ese cuerpo expresa a través de signos: humanidad, propagación de la vida, ideal de belleza femenina siempre sin renunciar al plano de lo sagrado. Esta idea de dualidad esta presente como concepto rector en la mayoría de las culturas mesoamericanas. Con respecto al hombre como representación en Tlatilco tiene

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mexicano (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

características muy definidas: el material es barro, con cabezas deformes, dientes mutilados, rapados, de cuerpo bajo y más bien la definición del cuerpo de características obesas, lo que da como pauta una fuerte influencia de las esculturas olmecas y se puede desprender el contacto que había en esos tiempos entre los pueblos. Es muy fuerte la impronta humanista de este arte que cederá más adelante, para dar paso a la abstracción presente en Teotihuacan y como culminación en el arte azteca.



Cultura de Tlatilco: Figura femenina



Cultura Olmeca : Cabeza colosal de
basalto

*Cuando aún era de noche,
Cuando aún no había día,
Cuando aún no había luz,
Se reunieron.
Se convocaron los dioses.
Allá en Teotihuacán.
(CÓDICE MATRITENSE)*

Al hablar de Teotihuacán estamos planteando el triunfo de la geometría.

Esta abstracción geometrizada conservará elementos del cuerpo, pero arbitrariamente y desde lo compositivo, alterando el orden, lo simétrico y la proporción. Las pinturas murales teotihuacanas nos presentan figuras humanas de proporciones distintas a las del arte occidental; que aunque muestran numerosos detalles, suelen ser abstractas y geométricas, con menos similitud al mundo real.

En relación a las máscaras teotihuacanas de piedra reproducen sintéticamente el rostro humano negando sus facciones y resultando una imagen absolutamente

abstracta, de una esencialidad geométrica que probablemente deriven del prototipo olmeca, que fue mutando gradualmente.

Colombres al hablar de la producción artística azteca dice:

“El arte azteca no exalta la vida humana , sino que expresa el terror que se experimenta por los dioses y lo que el hombre sacrifica para mantener el equilibrio cósmico. [...] La Coatlicue que se exhibe en el Museo Nacional de Antropología, considerada la obra cumbre de la escultura azteca, es también la más cargada de símbolos abstractos, cuya interpretación resulta harto compleja. Su estética comulga más con el terror y lo monstruoso que con la belleza, y a pesar de que representa la deidad de la Tierra, las formas naturales no se muestran en ella”⁸

La *Coatlicue* como madre de los dioses y los hombres representa la síntesis de una combinatoria de signos: un collar con corazones humanos, dos manos con las palmas de frente y una calavera con los ojos vivientes, la enagua o falda está formada por varias serpientes anudadas al frente; en lugar de manos tiene dos serpientes que semejan enormes zarpas, y los pies son como garras de águila que clavan sus uñas en la tierra. Cada uno de nosotros al contemplar la monumental *Coatlicue* recombina esos signos de manera diferente y cada combinación da como resultante un significado distinto. Esta obra mayor es la síntesis y combinatoria de atributos de la divinidad: serpientes, cráneos, garras, colmillos, lengua bífida representados de manera muy realista pero la unidad compositiva es una abstracción, resultando una metáfora. El cuerpo segmentado o partes del mismo ya sea humanas o del reino animal se metamorfosean para transgredir las normativas occidentales de la representación y demostrar la victoria del signo como significante de esta cosmografía.

⁸ Colombres, *Ibidem*, p. 157.



Cultura Azteca: Coatlicue
Escultura en piedra

Siguiendo con este modo de expresión simbólica propia de estas culturas; especialmente la azteca, podríamos adherir a lo que expresa Octavio Paz al referirse a los rasgos constitutivos de las civilizaciones mesoamericanas y en este caso aplicable a la azteca expresa que es: “...una visión del mundo que conjugaba las revoluciones de los astros y los ritmos de la naturaleza en una suerte de danza del universo, expresión de la guerra cósmica que, a su vez, era el arquetipo de las guerras rituales y de los sacrificios humanos en grande escala;”[...] “...un panteón religioso regido por el principio de la metamorfosis: el universo es tiempo, el tiempo es movimiento es cambio, ballet de dioses enmascarados que danzan la pantomima”⁹

A pesar de mostrar una cierta uniformidad de las figuras humanas, los murales mayas de Bonampak pueden considerarse dentro del realismo, pues abundan en la descripción de detalles de la vestimenta y guardan cercanía con las

⁹ PAZ, Octavio. **Los privilegios de la vista. Arte de México.** Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 47-48.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mexicano (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

proporciones reales de los cuerpos, en un esfuerzo por no suprimir nada de la realidad. El arte maya toma también el tema del cuerpo como modo de transferir un complejo entramado de símbolos, pero lo hace a través de una estética que subyace en el naturalismo, no niega el cuerpo, lo usa como vehículo hacia lo sagrado.



Cultura Maya: Fresco de la cámara 2 del Templo de la Pintura de Bonampak-Chiapas

En los códices de la cultura mixteca, la representación del cuerpo humano se muestra de manera simplificada y en fragmentos. El torso suele aparecer de frente o de tres cuartos, mientras que la cabeza y las extremidades de perfil. El rostro se caracteriza por tener una nariz saliente, ojo de frente y sin ceja. Los brazos y las piernas no se representan con grandes diferencias de extensión ni grosor. En cuanto a las proporciones, son de mayor tamaño y más notorias, la cabeza, las manos y los pies, de modo que la figura humana se ve como una reunión de partes, antes que como una unidad.

En las culturas andinas no hay una marcada intención naturalista en la representación del cuerpo.

La figura humana encuentra su mayor definición de detalles en los *wacos* de cerámica de la cultura mochica como temática decorativa que toma como modelo costumbres y actitudes muy definidas. Encontramos así una serie de personajes como

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

sacerdotes, guerreros, mensajeros, tejedores, bailarines, músicos, que nos grafican sobre la vida y sobre las costumbres de esta sociedad.

Se puede hablar también de los vasos-retratos que representan o traen modeladas, como elemento decorativo, cabezas humanas de un fuerte realismo y un marcado sentido escultórico. En Nazca se observa la presencia de estatuillas femeninas confeccionadas en cerámica llamadas “Venus de Nazca” totalmente desnudas con sólo tatuajes o pintura corporal en el pubis y los glúteos, deformación craneal y rostros estereotipados.

Son representaciones muy realistas conjugando el ideal de belleza y el carácter votivo de abundancia y fertilidad.

Al momento de la conquista América es para los españoles una tierra imbuída en supersticiones e imaginería, lo que da paso no solo a la apropiación y saqueo sino a un lento proceso de asimilación de nuevos significados: hay cambios perceptuales por parte de los europeos, su mirada del mundo es centrípeta, ahora se produce un quiebre en lo físico y en lo mental: un “fuera de sí”, intensificado por la desmesura que el paisaje representa, empezando a perfilar en el discurso las categorías de lo exótico y lo excéntrico. Serge Gruzinski propone la pérdida de referencias como otro ingrediente a incluir en el proceso de cambios:

“La era perturbada que inaugura la conquista influyó de forma duradera en los modos de vida de las sociedades de la América ibérica.[...]El desmoronamiento o la debilitación de las dinastías indígenas, los estragos de las epidemias, la interrupción de los sistemas de enseñanza tradicionales, la prohibición de las formas públicas de idolatría, la explotación sin freno de la que son objeto, provocan la desorientación y el hundimiento de las poblaciones indígenas. Las ansias de los esclavos negros, arrancados de su tierra africana¹⁰ y exportados

¹⁰ “Aparecen de ese modo junto a los grupos europeos, las migraciones negras mediante el comercio de la esclavitud, trayendo el negro consigo, sus ritos, sus costumbres, sus habilidades. Llega como cargamento a las costas y se lo traslada multitudinariamente a las plantaciones, donde permanece aislado, alejado inclusive del indio. Mas, si bien constituye un elemento de explotación, como lo es el indio, no llega a influir en la producción artística ni siquiera como mano de obra. El negro guarda tradiciones y costumbres para los de su raza pero permanece independiente.” SAMANIEGO, Filoteo. “Encuentro de culturas”. En: BAYON Damián (relator). **América Latina en sus artes**. México, Siglo XXI Editores, 2000, p. 117.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mexicano (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

forzosamente a un México, un Perú, o un Brasil aún más desconcertantes que las metrópolis ibéricas, son igualmente evidentes.”¹¹

“Pero el desarraigo afecta también a los conquistadores que han roto todo lazo directo con la tierra de sus antepasados,…”

“Para todos, incluso para los indios, un fenómeno de distanciamiento, físico y psíquico jugó en todos los sentidos del término. Cada cual, por la fuerza de las cosas, tuvo que “retroceder” con respecto a su medio de origen, ya se tratara de la campiña andaluza, de las costas de África o del México anterior a la conquista”¹²

Esta nueva ubicación espacial, mental y cultural determinará también un proceso de cambio en lo corporal y las formas, apelando a mixturas y combinaciones nuevas.

La representación del cuerpo en estos momentos está dada por “lo litúrgico” devenido de la iconografía religiosa que era importada de Europa, debido a la necesidad de la urgente sustitución de la iconografía religiosa indígena por la cristiana. También se aceleró este cambio con la creación de monasterios y escuelas en los que los artesanos indios aprendían los principios del arte figurativo europeo y las primeras nociones del simbolismo cristiano. Durante el Siglo XVI los monjes enseñaron a los indios a pintar con la técnica de pintura al fresco ya que era una manera barata y efectiva de imitar los detalles arquitectónicos e ilustrar igualmente historias cristianas.

El cuerpo que aparece en estas producciones tiene que ver más con la copia resultante de la mística del arte religioso europeo: escenas del Nuevo Testamento o de la Vida de los Santos. El arte del retrato surgirá lentamente en estas tierras hacia el siglo XVIII y se concretará en el XIX.

A partir de estas prácticas nos damos cuenta de la urgencia de borrar la representación amerindia de todo soporte tangible e intangible.

¹¹GRUZINSKI Serge. **El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento.** España, Paidós, 2007, p. 95.

¹²GRUZINSKI, *Ibidem*, p. 96.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mexicano (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

“No hay aporte definido del pasado americano en este plan colonial, único en el mundo. México virreinal crece sobre los derruidos teocallis aztecas; los edificios mayas son olvidados y recubiertos por la selva tropical; las ciudades incas se esconden en el secreto de sus pobladores y raros son los casos en donde el fundador respeta el edificio nativo, o usa los cimientos de la urbe americana para levantar sobre ellos el edificio o la villa española. Alcoman aprovecha, interesante excepción, de la planta del palacio original y somete la nueva construcción a dicha planta; mas sólo el Cuzco utiliza los cimientos y base de sus importantes construcciones para crecer sobre los graníticos muros de palacios y templos del incario, sin destruirlos totalmente.

Pero el plan urbanístico de la Colonia, como también las artes plásticas, arrasan todo vestigio de anteriores civilizaciones, porque su objetivo es, inicialmente, extirpar en sus mismas raíces el pensamiento idolátrico, que se opone a la función evangelizadora, y los símbolos y mecenas de tales cultos paganos.”¹³

Samaniago plantea que rara vez en este momento aparecen en el ideario plástico formas indígenas, más bien en ejemplos aislados como máscaras, motivos decorativos, retratos de nobles indígenas con su vestimenta peruana y escudos nobiliarios y cruz en mano., y expone que estas contribuciones indígenas tienen que ver más bien como forma de adoctrinamiento, como posición conciliadora de algún monje en relación a la aceptación de algún ornamento o forma vinculada a los ritos precolombinos y no con el uso premeditado y conciente de esta mixtura iconográfica.

*“No extrañe, pues, ver, durante los siglos posteriores, en la lista de artistas, maestros de obra y artesanos, desde aquellos indígenas mexicanos que, conocedores de las técnicas de sus antepasados, siguen la tradición secular, y por lo mismo, las formas plásticas de los tlacuilos, o pintores precolombinos, hasta la nómina interminable de artistas indios, mestizos y mulatos, esparcidos en el continente...”[...]
“El quehacer artístico es casi exclusividad de indios,*

¹³ SAMANIEGO, Filoteo. “Encuentro de culturas” .En: BAYON Damián (relator). **América Latina en sus artes**. México, Siglo XXI Editores, 2000, p. 117.

mulatos y mestizos. El español o el criollo, descendiente de españoles, están entregados a las preocupaciones del gobierno, al manejo de la economía, a la conducción del clero la gerencia de encomiendas, minas u obrajes”¹⁴

Estamos ante la presencia de un arte mestizo, reflejado en las formas plásticas. Desde un comienzo América creció bajo el signo de un mestizaje generalizado como expresa Samaniego y la resultante de ese proceso encuentra su ejemplo en las obras de estos artistas y artesanos .

Esa mixtura apenas perceptiva será la ejemplificación de una nueva hibridación plástica: el “*cuerpo mestizado*”; esta impronta permanecerá hasta hoy en las formas de mirar ese cuerpo y representarlo en el contexto latinoamericano. Este concepto será trabajado a lo largo de la investigación, intentando entramarlo como matriz comparativa de muchas representaciones contemporáneas del arte latinoamericano y mendocino.

1.3. Pensar el cuerpo: modos de ver y re-presentar.

Expresa Ticio Escobar al referirse al arte indígena:

“Tanto las sociedades cazadoras como las agricultoras se estructuran en torno a un núcleo mítico-ritual que fundamenta las identidades individuales y comunitarias y aglutina las diferentes instancias del poder, el orden jurídico, el ocio, la belleza y la religión. Las grandes festividades ceremoniales indígenas de aquel núcleo directamente alimentadas, regulan y canalizan el caudal simbólico comunitario. Por lo tanto, las formas básicas de sus manifestaciones visuales están involucradas con los haceres del rito y comprometidas con las distintas tareas de autoidentificación tribal. Estas formas parten del cuerpo humano, soporte privilegiado de la expresión indígena: la ornamentación plumaria, el tatuaje y las pinturas corporales...”¹⁵

“La cultura indígena intensifica y puntúa retóricamente determinados momentos de su desarrollo

¹⁴SAMANIEGO, Ibídem, p. 119.

¹⁵ ESCOBAR, Ticio. **La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay.** Asunción del Paraguay, Centro de Artes Visuales- Museo del Barro, 1993, p. 22.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

para crear esas configuraciones crispadas que nosotros llamamos arte .Y este extraño movimiento no solamente involucra un nivel estético, que convoca la percepción formal (los sentidos), sino moviliza un momento poético: una apertura al replanteamiento de los significados sociales (el sentido).Pero en la cultura indígena ambos niveles se confunden; la práctica artística constituye una actividad socialmente cohesionante; los objetos y el propio cuerpo se invisten de belleza para ingresar en un nivel de ritual que sintetiza la experiencia colectiva.”¹⁶

Al reflexionar sobre las ideas de Ticio Escobar propongo dos dimensiones o planos en el arte corporal: el cuerpo como materia con la que se plasman signos y el cuerpo como productor de significados desde la acción simbólica de los rituales, danzas y ceremonias. Los mitos, los ritos ceremoniales y las representaciones sociales, son formas de pensar y de interpretar la realidad, poseen un carácter simbólico y tienen la finalidad de dotar de sentido a la realidad social y de transformar lo desconocido en algo particularmente familiar. El mito como alegoría de la vida, define el pasaje desde lo desconocido e incontrolable a lo conocido y familiar.

Entonces esta producción simbólica sobre lo corporal tiene su intencionalidad entre los pueblos amerindios para distinguirse un grupo de otro, como insignia de rango, y aun como ideal de belleza, recurriendo a la práctica de la deformación craneal, a la mutilación dentaria, al tatuaje o escarificación, a la pintura corporal y facial, al teñido del pelo y los dientes, al rapado de la cabeza y la barba, lo mismo que a la perforación del tabique nasal, del labio inferior y de los lóbulos de las orejas, para colgarse narigueras, bezotes y orejeras respectivamente; el uso de collares de cuentas, brazaletes, anillos ,pectorales, cascabeles, ajorcas, espejos y otros ornamentos, fabricados con diferentes materiales.

¹⁶ ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular.** Santiago de Chile, Ediciones/metales pesados, 2008, pp. 56-57.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mexicano (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Muchos artistas latinoamericanos vuelven a retomar estas prácticas a modo de resemantizar dichos signos y acciones incorporándolos a su obra o producciones corporales.

En el arte contemporáneo latinoamericano el tema-cuerpo entra a jugar con otras realidades que no solamente tienen que operar como parte integral de un proceso ritualizador, sino también como empleo político individual o social a modo de catarsis para denunciar o rechazar hechos por parte del artista.

El teórico Juan Acha propone el concepto de estructura artística la cual se puede aplicar directamente en el análisis del arte del cuerpo o las acciones corporales y en los diferentes planos de las mismas:

Obra

1. Cuerpo humano
2. Gestos, ademanes y actos
3. Componentes ambientales
4. Organización de los planos anteriores (1,2 y 3)

Obra – receptor

5. Significados
Sensibilidad e ideas de arte
6. Combinatoria de los elementos del cuerpo humano (1), los gestos, ademanes y actos (2), y los componentes ambientales (3)
7. Significaciones
8. Connotaciones.....**Efectos socioculturales**¹⁷

Desde la propuesta de Acha desglosaremos cada plano sucintamente y su relación concreta con el espectador-receptor:

(*)*Plano 1*: la base material es el cuerpo del artista que puede o no responder a ideales de belleza, aquí se puede presentar el cuerpo humano como realidad artística ya sea en silencio o a través del habla, revelando estados emocionales con las posturas corporales o rasgos faciales.

(*)*Plano 2*: muchos artistas necesitan traspasar el *plano 1* y llegar a este nivel estructurado con gestos, ademanes y actos: gesticulaciones faciales, actos sexuales, vómitos, etc. También hay que tener en cuenta la objetivación del cuerpo a través del untado y embadurnamiento con vísceras, sangre, tierra, orín, detritus, etc.; tatuajes y auto laceraciones forman parte de estas prácticas.

¹⁷ Cuadro extraído de: ACHA, Juan. **Arte y sociedad. Latinoamérica. El producto artístico y su estructura.** México, F.C.E., 1979. Primera parte, cap. II. Los no-objetualismos., p. 170.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mexicano (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

(*)*Plano 3*: formado por proyecciones, palabras, espacios y objetos, luces que definen el propio espacio y/o ambiente de las acciones. Según Acha estos tres niveles forman hasta aquí una unidad y mantiene una sucesión, cuyas lecturas corren por cuenta del receptor.

(*)*Plano 4*: Se ordena en el espacio y tiempo cada uno de los componentes de los distintos planos vistos hasta ahora.

Hasta este momento se ha tenido en cuenta la materialidad de las acciones corporales reflejadas en los 4 niveles, ahora es necesario un sujeto que perciba esas representaciones.

(*)*Plano 5*: se organiza por medio de los significados de cada uno de los componentes de los planos anteriores y de sus conjuntos. Aquí se ponen en juego los significados determinados culturalmente que el receptor reconoce.

(*)*Plano 6*: formado por la combinatoria de elementos que en el espacio-tiempo realiza el receptor.

(*)*Plano 7*: determinado por las significaciones que el receptor atribuye a todos y a cada uno de los componentes de la obra.

(*)*Plano 8*: resultante de las connotaciones o sentidos que genera en el receptor el traspaso de todos los planos por su sensibilidad, por sus conceptualizaciones y experiencias artísticas. Muchas veces las connotaciones de la obra pueden producir o no diferentes grados de rechazos justamente por el uso y abuso de los determinantes de los *Planos 1, 2, 3 y 4* en sus infinitas combinatorias.¹⁸

1.4 Pensar el cuerpo: ¿Hay una tradición corporal en las manifestaciones del arte contemporáneo en y desde Latinoamérica?

La historia del arte corporal latinoamericano aún no se ha escrito, sino que permanece dispersa en artículos, documentos y algunos libros que la mayoría de las veces han producido y difundido los mismos artistas. No hay que olvidar que críticos e historiadores, inmersos en sociedades culturalmente conservadoras, han preferido

¹⁸ (*) ACHA, Juan. **Arte y sociedad. Latinoamérica. El producto artístico y su estructura.** México, F.C.E., 1979. Primera parte, cap. II. Los no-objetualismos, pp. 171-172.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

evitar estas prácticas para concentrarse en ser funcionales a un sistema de legitimación y promoción de arte de consumo en soportes tradicionales. Juan Acha plantea al referirse a la acción corporal latinoamericanista:

“Las acciones corporales, a su turno, chocan contra la falta de histrionismo o exhibicionismo en la mayoría de nuestros artistas. La idiosincrasia brasileña y la argentina parecerían ser las más propicias para el arte de las acciones corporales, pero es en Venezuela donde se ha desarrollado este arte con un bien asimilado sentido de tiempo posmodernista. Por doquier aparece, sin embargo, el uso artístico de los lenguajes corporales y a menudo nuestros artistas van contra los mitos en un afán contracultural o bien denuncian satíricamente la periclitación de los conceptos de arte considerados eternos y difundidos en el mundo por la cultura occidental.”¹⁹

El arte del cuerpo en Latinoamérica está definido por características que lo diferencian del practicado en otros lugares del mundo. La primera en analizar esta cuestión es Aracy Amaral, cuando en el marco del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual, realizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín, en Colombia, en 1981, se atrevió a sostener que el no-objetualismo latinoamericano estaba dotado de una identidad propia no regida por las modas y comparaciones de los parámetros del arte internacional: *“Parece posible afirmar que las acciones que distinguen, que singularizan el no-objetualismo en Latinoamérica, respecto de los demás realizados desde los años sesenta en Europa y los Estados Unidos, son las puestas en que emerge, integrada a la creatividad, la connotación política en sentido amplio (...) Al manifestar esa intencionalidad política se revelan a sí mismos, comprometidos con el propio aquí/ahora..”²⁰*

El tema-cuerpo cargado de intencionalidad, ya sea político o social ha sido una problemática enraizada en lo más profundo de la historia latinoamericana desde la colonia en adelante, en este sentido el performers Silvio de Gracia propone:

¹⁹ ACHA, Juan. **Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina**. En Ensayos y ponencias latinoamericanistas, Caracas, Ediciones G.A.N., 1984, p. 239.

²⁰ AMARAL, A. **Aspectos do nao-objetualismo no Brasil**. Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual, Medellín, 1981, p. 1.

“La preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, es la tendencia que más fuertemente ha marcado las prácticas de arte acción en la escena latinoamericana. Aunque extensa y diversa en su geografía y en sus pueblos, casi toda Latinoamérica comparte elementos culturales y un pasado histórico eminentemente traumático. Desde la experiencia colonial hasta la reciente sujeción a poderes hegemónicos globalizantes, la historia latinoamericana ha estado signada por males recurrentes: inestabilidad política, economías débiles o vulnerables y marcada conflictividad social. En casi todos los países de la región se han sufrido golpes militares que quebraron el orden democrático y que instalaron modelos dictatoriales y represivos. En este contexto de profunda efervescencia política, de control policíaco y de violaciones a los derechos humanos era de esperar que el arte acción se asumiera como estrategia de resistencia y como medio de hacer visibles los traumas del “cuerpo social” condenado a la invisibilidad y al silencio.”²¹

Si analizamos en “tiempo y espacio” nuestra propia historia latinoamericanista sale a la luz en primera instancia “el cuerpo” como elemento de ritualización, de uso y abuso, como lugar, según plantea Foucault donde se inscriben signos, signos que determinan nuestra “historia-memoria”, signos que emergen y se proyectan como cuerpo presentado, como cuerpo histórico, como cuerpo negado, como cuerpo social-político, porque demarcan explícitamente una “tradición” que tiene que ver con nuestro hoy, nuestro pasado y nuestro futuro. El camino a recorrer en este trabajo de tesis es parte de nuestra memoria en construcción “permanente” y acercarnos a la problemática de lo corporal en el arte, refunda este tránsito dándole sentido.

²¹ de GRACIA, Silvio. **Arte Acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia.** En www.dataexpertise.com.ar [En línea] 20-08-2010

CAPITULO DOS: POÉTICAS²² DEL CUERPO: CUERPO POLÍTICO

En este apartado de la tesis se intenta una aproximación al descentramiento de la idea de cuerpo en nuestra sociedad, como el arte se vuelve espejo de dicho quiebre; propiciador de infinitas lecturas y posicionamientos críticos.

Para comenzar se puede proponer que lo que está en juego en el arte actual no es, la deshumanización del arte, sino la pérdida de una ideología humanista, antropocéntrica que hacía del cuerpo objeto de conquista, dominio e idealización, y del hombre centro de representación del mundo, cuerpo de discurso, modelo.

Hoy el cuerpo se transparenta y pierde cuerpo, se fragmenta, se mutila, se presenta herido, alterado, profanado, en tránsito y en el límite de la muerte. Se deforma, modifica su sexualidad, se disfraza, metamorfosea, se fetichiza, y traviste. El cuerpo artístico cambia fragmentándose en un abanico de cuerpos, todos ellos perdidos de su cuerpo elemental para constituirse en un “campo metafórico” donde se exponen los problemas, las tensiones, los deseos, las fracturas, los abismos del cruce entre lo político, lo religioso, lo social...

Al romperse el modelo, el cuerpo artístico se abre a una red infinita de preguntas y posibilidades, a nuevas formas de existir en el mundo, privilegiando ante

²² Poética: “...la conciencia crítica que el artista tiene de su ideal estético, del programa que todo artista, en cuanto tal, no sólo sigue, sino que sabe que sigue. Se trata del trasfondo cultural subjetivado por sus gustos y preferencias personales, el arquetipo de poeta convertido en modo de construcción. La poética debe distinguirse claramente de la estética en cuanto que, mientras ésta teoriza, aquélla tiene valor personal en la experiencia y predilección ingénitas. Mientras que la estética busca darle rigor científico al gusto, la poética, por otro lado, pretende concretizar la vivencia de una fantasía, la construcción de un mundo poético.

La idea, ya referida, de que nuestro conocimiento de la realidad no es sencillamente reproductor sino creativo resulta decisiva para este punto. La realidad deviene construcción poética.” En VÁSQUEZ ROCCA Adolfo. **La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad – posmodernidad.** [en línea] Arte, Individuo y Sociedad. 2005, vol. 17, p. 141. Setiembre 2010

todo la diferencia, la extrañeza , la alteralidad ante ese cuerpo único , modelado social y culturalmente.

2.1 Introducción a los cuerpos políticos. Nuevas formas de control de los cuerpos.

“El cuerpo está directamente inmerso en un campo político, las relaciones de poder operan sobre él una presión inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a un suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a una ceremonia, exigen de él unos signos”

*MICHEL FOUCAULT*²³

Michel Foucault plantea un análisis del poder que ejercen las instituciones y que rigen las sociedades modernas. El poder se articula a partir de la vigilancia de sus ciudadanos y encuentra su base, en los llamados “espacios de encierro” en los que se los forma y disciplina (cárceles, manicomios, fábricas, escuelas). A ese poder le es indispensable observar a quien pretende disciplinar, y Foucault tradujo ese lugar central que se le otorga a la mirada en el concepto de *panóptico*, concepto que se volverá a retomar en múltiples instancias del desarrollo de la tesis para un análisis comparativo más exhaustivo.

En las nuevas sociedades el poder ya no pretende castigar el deseo o la voluntad de los ciudadanos después de que han sido expresados, sino encauzarlos y dirigirlos mientras están surgiendo. El control reemplaza a la vigilancia en la misma medida en que la información y su programación reemplazan a la mirada. Lo que importa en esta nueva modalidad del poder ya no es el cuerpo de los dominados en vista a la producción (la disciplina en las fábricas, la elaboración del conocimiento en las instituciones educativas, etc.) sino la información que orienta sus comportamientos y su consumo...Ya no se habla de espacios de encierro sino de la ubicuidad del marketing y de la proliferación de las imágenes que acompañan al “capitalismo avanzado”.Esta desaparición del cuerpo como unidad de dominio tiene su correlato en un poder cada vez más descentrado y menos visible o ubicable: menos material, más virtual. Quizás estamos en presencia de otra categoría u otro

²³ FOUCAULT Michael. **Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.**Bs. As.,Siglo XXI editores,2002, p. 32.

orden en torno al concepto cuerpo, proponiendo analizar, desentrañar y perfilar éste modelo que ya Foucault previó y presentó en su marco de pensamiento.²⁴

2. 2 Reseña al cuerpo político en paralaje con el arte corporal contemporáneo.

En la actualidad numerosos artistas están trabajando con nuevas tecnologías (imágenes de síntesis, disco láser, foto digital, cd, scanners, etc.) utilizando el formato video, el video digital como medios de difusión o exhibición. El resultado es un medio híbrido, de ahí que dichos artistas en relación al cuerpo y las tecnología, incorporen diferentes ámbitos de la imagen -como la instalación, el CD o el mismo Internet- y la performance o “metaformance” que agrupa diversas manifestaciones performáticas multimediales. Citando nuevamente a Foucault: *“Puede existir un “saber” del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse tecnología política del cuerpo”*²⁵. El arte contemporáneo se apropia de este concepto: “tecnología política del cuerpo” usándolo como dispositivo de producción para denunciar en muchos casos metodologías del poder y su uso en relación al cuerpo.

Se trata pues de un tipo de acción que utiliza “sistemas electrónicos y multimedia, crea otros espacios de actuación que integran y desintegran el cuerpo en nuevas manifestaciones audiovisuales y digitales. Muchas obras han sido reemplazadas por dispositivos o procedimientos que actúan como la obra misma, inclusive el espacio donde se desarrollaba la obra (galerías, centros culturales, etc.) ha mutado en nuevos ámbitos de exhibición y/o exposición: el paisaje urbano, una boutique, una fabrica, una estación de ferrocarril abandonada: ruptura del espacio de presentación y de los dispositivos de producción.

En relación a lo expresado sobre las nuevas tecnologías Jean Baudrillard propone como modelo paradigmático el germen de la propuesta duchampiana :

“Toda esta fauna mediática de las tecnologías de lo virtual, y este “reality show” perpetuo, tienen un antepasado: el “ready-made”. Todos los que son

²⁴ “La época actual sería quizá más bien la época del espacio. Nos hallamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, no tanto como una gran vida que se desarrollaría a través del tiempo sino como una red que relaciona puntos y que entrecruza su madeja”. En FOUCAULT, Michael. **El cuerpo utópico. Las heterotopías**. Bs. As., Nueva Visión, 2010, pp. 63-64.

²⁵ FOUCAULT, Ibídem, p. 35.

extraídos de su vida real para interpretar su psicodrama sidoso o conyugal en la tele tienen por antepasado el portabotellas de Duchamp, que éste extrae de igual forma del mundo real para conferirle en otro lugar, en un campo que convenimos en llamar arte, una hiperrealidad inefable.”²⁶

Entonces, crear imágenes del cuerpo con este tipo de “tecnologías mixtas” es en el fondo un modo de pensar y reflexionar sobre el mismo, desde un posicionamiento de quiebre, de nuevas posibilidades de búsqueda; en palabras de Piedad Soláns:

“el artista usará su cuerpo como un campo de acción que alterará la normalidad del imaginario corporal oponiendo a las visiones normalizadas que ofrece el sistema social, esas otras imágenes escondidas y ocultas, inaprehensibles , o que, por el abuso de los mass-media, la publicidad y la cotidianidad han perdido su capacidad de choque.”²⁷

El recorrido entre algunas obras de Eugenia Bekeris (Bs. As. Argentina), la Muestra: Fotografías del Cuerpo Político en Latinoamérica (Bs. As.), Osvaldo Salerno (Paraguay), Hélio Oiticica y Lygia Clark (Brasil), El Siluetazo (Bs. As., Argentina) y Carolina Simón (Mendoza, Argentina); ha de conectar estos conceptos y generará espacios de reflexión y juego discursivo con el aparato de pensamiento de Foucault y los posicionamientos en relación al cuerpo fenoménico desde la mirada de Merleau-Ponty., entre otras posibilidades de confrontación y análisis autorales.

2.3 El Espacio. El Panóptico y otros idearios arquitectónicos como dispositivo de poder sobre el cuerpo.

El Panóptico ideado por Jeremy Benthan es una construcción en forma de anillo que contiene en su zona central una torre, esta figura arquitectónica tiene muchas ventanas que se abren hacia el interior, el edificio periférico está dividido en celdas, cada celda ocupa todo el ancho del edificio. Las celdas tienen dos ventanas, una abierta hacia el exterior y otra hacia la torre, dejando pasar la luz de un lado al otro, entonces como dice Foucault basta pues situar un vigilante en la torre central y

²⁶ BAUDRILLARD Jean. **El crimen perfecto**. Barcelona, Ediciones Anagrama, 2000, p. 45.

²⁷ SOLANS, Piedad. **Accionismo Vienés**. Madrid, Nerea, 2000, p. 43.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

encerrar en cada celda a un loco, a un enfermo, a un condenado, a un obrero o a un alumno. Con el efecto de contraluz se puede captar desde la torre las siluetas prisioneras en las celdas de la periferia que se proyectan y recortan en la luz, o sea que la plena luz y el control a través de la mirada atenta de un vigilante captan mejor las sombras... Plantea Foucault que justamente “*el Panóptico es una máquina maravillosa que , a partir de los deseos más diferentes, fabrica efectos homogéneos de poder*”²⁸. El panoptismo es una forma de saber que se imbrica sobre algo diferente que podría llamarse examen, vigilancia. Ya no se indagará sino habrá control , control permanente sobre los cuerpos a cargo de quien ejerce sobre ellos un poder , en este primer caso el director de prisión, pero también el jefe de la oficina, el docente, el psiquiatra, el capataz de la fábrica, etc.

Foucault encuentra en la arquitectura el dispositivo principal a través del cual los hospitales, el sistema carcelario, la educación, y otras instituciones organizan su propio discurso ejerciéndolo sobre los “cuerpos dóciles” para reglamentar y distribuir constructivamente un sistema de dominio discursivo-espacial-correctivo. Retomemos a Foucault quien cita a G. de Mably: “*Que el castigo, si se me permite hablar así, caiga sobre el alma más que sobre el cuerpo*”²⁹, aseverando que el alma se convierte en instrumento para encerrar y delimitar al cuerpo: “*el alma , la prisión del cuerpo*”³⁰, de esta manera Foucault introduce el término “biopolítica” que no sería mas que poner el cuerpo en la prisión del alma. Pensando en paralaje: entre lo arquitectónico y lo discursivo existe una continuidad, una relación de semejanza que aún hoy podemos observar y constatar en cárceles, hospitales y escuelas , especialmente estas últimas donde la disposición de los mobiliarios en el aula centralizan la mirada del docente desde un lugar preponderante, quien puede sostener y ejercer la visibilidad del conjunto. Foucault plantea que este tipo de distribución muchas veces necesaria responde a una concepción del saber-poder cuyo dispositivo se activa sobre un soporte arquitectónico espacial: el aula en este caso.

²⁸ Ibídem, p. 206.

²⁹ Citado en FOUCAULT Michael. **Vigilar y castigar .Nacimiento de la prisión.** Bs. As., Siglo XXI editores, 2002, p. 24.

³⁰ FOUCAULT ,op. cit., p. 36.

A modo de resumen el panoptismo es el dominio visual del espacio, de los movimientos y gestos pero más importante que la vigilancia permanente y constante es el efecto duradero en el cuerpo vigilado: sentirse permanentemente vigilado.

“La eficacia del poder, su fuerza coactiva, han pasado, en cierto modo, al otro lado – al lado de su superficie de aplicación-. El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí misma la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su propio peso físico; tiende a lo incorpóreo, y cuando más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se juega de antemano”³¹

La arquitectura y el poder conjugados en el ámbito de lo espacial crean un binomio que determinará parte del proceso de construcción de un cuerpo mutante y dócil.

2.4 Cuerpos dóciles, disciplinas corporales: hacia un microfísica del poder en Argentina.

“Cuerpos dóciles” , conformados por una doble estructura: un cuerpo inteligente se entrama con un cuerpo útil , dando sentido a la noción de docilidad; podríamos plantear que es dócil el cuerpo que puede ser sometido, transformado y también perfeccionado, este cuerpo dócil ha sido objeto a lo largo de la historia concretamente a partir del Siglo XVIII ³² de una metamorfosis interna y externa para cuyo montaje y ejecución han concurrido diversas técnicas normalizadoras : toda una batería de reglamentos de índole militar, hospitalario, educativo que han servido para controlar y/o corregir las operaciones del cuerpo. Según Foucault en el Siglo XVIII surgirá un nuevo esquema de docilidad: el cuerpo no será tratado como una unidad indisociable, sino trabajado en sus partes, ejerciendo sobre él “una coerción

³¹ FOUCAULT, Ibídem, p. 206.

³² Ver FOUCAULT Michael. **Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.** Bs. As., Siglo XXI editores, 2002.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez, poder infinitesimal sobre el cuerpo activo”³³

A estos métodos que constituyen y permiten un control minucioso de las operaciones corporales que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, Foucault denomina “disciplinas”:

*“técnicas minuciosas siempre, con frecuencias ínfimas, pero que tienen su importancia puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo, una nueva microfísica del poder...”*³⁴

Al hablar de “microfísica” Foucault propone una materialidad del poder que tiende a ramificarse, a invisibilizarse en terminales. La microfísica tiende a captar y volver imperceptible la “capilaridad” de los poderes en sus instituciones más específicas y cotidianas³⁵. Muestra como esos mecanismos microfísicos del poder que los aparatos e instituciones ponen en juego se materializan en el cuerpo como una tecnología política del cuerpo: “*La disciplina es una anatomía política del detalle*”³⁶, deja marcas en el cuerpo y códigos que determinan acciones dentro del territorio del poder, produciendo “cuerpos adiestrables”.

“...el experimento de dominación total en los campos de concentración depende del aislamiento respecto del mundo de todos los demás, del mundo de los vivos...Este aislamiento explica la irrealidad peculiar y la falta de credibilidad que caracteriza a todos los relatos sobre los campos de concentración...tales campos son la verdadera institución central del poder organizado totalitario”

“Cualquiera que hable o escriba acerca de los campos de concentración es considerado como un sospechoso; y si quien habla ha regresado decididamente al mundo de los vivos; él mismo se siente

³³ Ibídem, p.140.

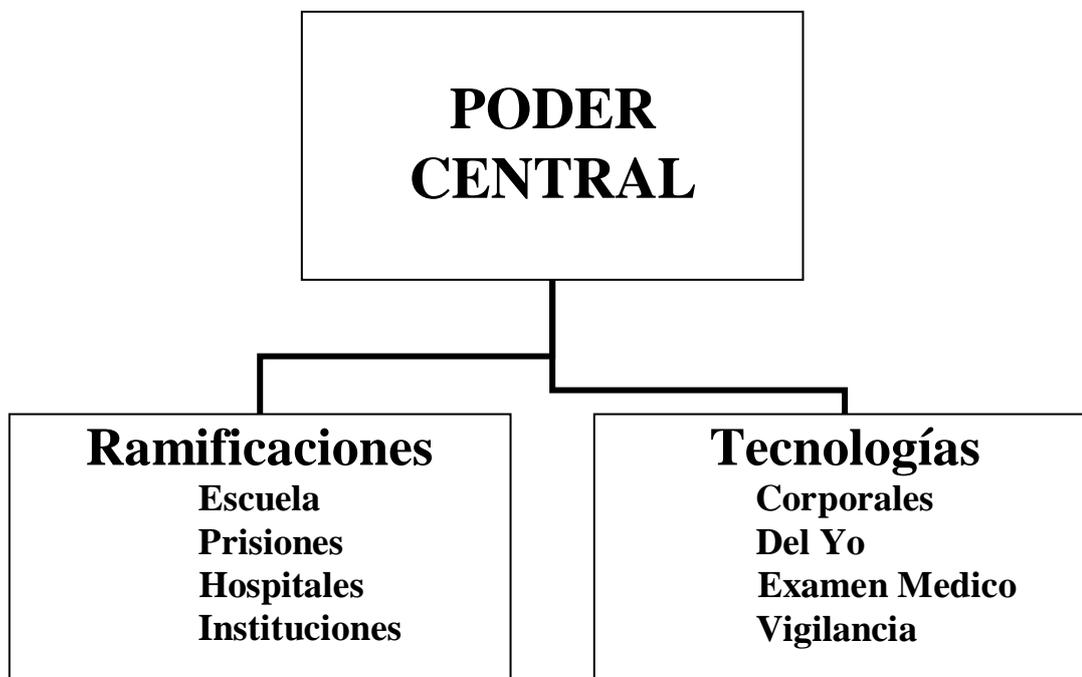
³⁴ FOUCAULT, op. cit., p. 142.

³⁵ “Indudablemente, [...] es difusa, rara vez formulada en discursos continuos y sistemáticos; se compone a menudo de elementos y de fragmentos, y utiliza unas herramientas o unos procedimientos inconexos. [...] Además no es posible localizarla ni en un tipo definido de institución, ni en un aparato estatal. Éstos recurren a ella; utilizan, valorizan e imponen algunos procedimientos. [...] Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas” .En FOUCAULT, Michael. **Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.** Bs. As., Siglo XXI editores,2002, p. 33.

³⁶ FOUCAULT, Ibídem, p. 143.

*asaltado por dudas con respecto a su verdadera sinceridad, como si
hubiese confundido una pesadilla con la realidad”.*

HANNAH ARENDT³⁷



Proponiendo una confrontación de ejemplos en paralaje que utilizan lo corporal como matriz, se presenta el concepto de microfísica y disciplina ya revisados desde el aparato de pensamiento de Foucault y en otro punto del cruce, un testimonio experimentado en la ESMA³⁸ para dar sentido a este disciplinamiento del cuerpo o la “*anatomía política del detalle*” citando nuevamente a Foucault:

“Entonces, como hacían con todos, luego de estar totalmente desnudo me ataron los tobillos y las muñecas a una cama, y un cablecito a un dedo del pie derecho, y ahí comenzaron a aplicarme lo que ellos llamaban la máquina, picana eléctrica. Eso era permanente: me lo hacían con preguntas y sin preguntas.[...]”

Bueno esto se hacía continuamente. Hasta que al final fue tanto tiempo que tuve un paro cardíaco[...]

³⁷ARENDT, Hannah. “Los orígenes del totalitarismo”. Citado en: CALVEIRO, Pilar. **Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina**. Buenos Aires, Ediciones Colihue S.R.L.,2008 p. 23.

³⁸ Escuela Mecánica de la Armada, dependiente de la Marina. Ubicación ciudad de Buenos Aires.

En ese momento, en ese paro cardíaco, me atendió una persona, me auscultó, me golpearon mucho el pecho para que reaccionara y dijo que dada mi condición podían seguir efectuando la tortura.[...]

Entonces me la traen a mi señora para que yo accediera a lo que buscaban .Me hicieron sacar la capucha para que la viera. Me hicieron vestir, sentar en la cama donde estaba, me dijeron “levantá un brazo”. “Levantá la pierna”, y mi señora estaba sentada delante de mí, entonces yo vi que había sido picaneada, golpeada. Ella tenía una parte del rostro morado. [...] En la ESMA también estaba mi niñita, no la trajeron, pero ellos me decían que me iban a poner a mi hija en el pecho mientras me daban máquina. [...]

Bueno, comienzan a torturarme de nuevo ya que no accedo a lo que ellos piden. Y una de las características nuevas de la tortura es que comienzan a torturarme permanentemente, me hacían abrir la mano y me ponían la picana ahí. Inmediatamente la mano se cerraba y ellos se iban, se iban y me dejaban ahí con la picana en la mano, y también me daban en la boca, en la nariz y en los ojos, entonces era realmente terrible, pasado ese tiempo me suben al tercer piso [...] Esta persona estaba fuera de sí, porque esposado como estaba yo y con las manos a la espalda y en muy , muy mal estado me tiraba al piso y se paraba encima mío. Ahí estoy quince minutos y me bajan de nuevo y comienzan a picanearme [...]

Bueno me bajan de nuevo al mismo lugar y entonces tengo el otro paro cardíaco y me atiende otro médico. A éste si posteriormente lo reconocí como médico naval, era teniente de navío o un capitán de corbeta, de apellido Capdevila, le decían Tommy. Este señor dijo que había que ser más prudente porque yo estaba en muy mal estado .A todo esto ya eran como...era la mañana ya, o sea prácticamente habían sido veinte horas de tortura continúa...”³⁹

El proceso de perfeccionamiento presentado en este testimonio explicita un plan de trabajo para operar directamente sobre la propia corporalidad de la víctima para lograr que ese cuerpo exteriorice y dé testimonio de dicha nefasta operatoria. Según Foucault el cuerpo humano pasa a formar parte de un mecanismo de poder

³⁹ Citado en GARCIA Raúl. **Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar**. Bs. As. , Editorial Biblos , 2000, pp. 162-163.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

que “lo explota, lo desarticula y lo recompone”⁴⁰. Parafraseando a este autor se puede proponer que la disciplina y sus técnicas fabrican cuerpos sometidos y ejercitados por las esferas del poder. En el caso presentado anteriormente el torturado deviene en un constructo de cuerpo pese a su propia voluntad: “un cuerpo dócil” en muchos casos..., un cuerpo en constante metamorfosis.

Continuando esta exposición de técnicas y experimentos utilizados en el campo de la tortura por el genocidio perpetrado desde el Proceso de Reorganización Nacional implementado en nuestro país por las Fuerzas Armadas y sectores civiles entre los años 1976 y 1982, Rodolfo Walsh escribe en forma de denuncia estas palabras a un año de haberse producido el golpe militar, un día después de escrito este texto el autor desaparecía...:

*“Quince mil desaparecidos, diez mil presos,
cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados
son la cifra desnuda de ese terror.*

*Colmadas las cárceles ordinarias, crearon
ustedes en las principales guarniciones del país
virtuales campos de concentración donde no entra
ningún juez, abogado, periodista, observador
internacional. El secreto militar de los procedimientos,
invocado como necesidad de la investigación, convierte
a la mayoría de las detenciones en secuestros que
permiten la tortura sin límite y el fusilamiento sin
juicio.*

*[...]De este modo han despojado ustedes a la
tortura de su límite en el tiempo.[...] La falta de límite
en el tiempo ha sido complementada con la falta de
límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se
operó directamente sobre las articulaciones y las
vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares
quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los
antiguos verdugos. El potro, el torno, el
deshojamiento en vida, la sierra de los inquisidores
medievales reaparecen en los testimonios con la picana
y el “submarino”, el soplete de las actualizaciones
contemporáneas.⁴¹*

Este genocidio metódico que denuncia Walsh da cuenta de un poder represor que pone en funcionamiento mecánicas que tienen por objetivo la

⁴⁰ Op cit., p. 141.

⁴¹ “Carta abierta a la Junta Militar”, incluida en la edición de *Operación masacre*, pp. 205-206 en WALSH Rodolfo. **Operación masacre**. Buenos Aires, De la Flor, 1984.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

materialidad directa de los cuerpos políticos a través de un modelo disciplinario militarizado llevado a cabo por “anatomistas de la tortura”, un disciplinamiento por medio del terror: cuerpos desmembrados, cuerpos torturados, cuerpos NN, cuerpos negados, cuerpos denunciados...En este momento el cuerpo deviene en una política, “la política del cuerpo”.Hacia los años 70, el cuerpo como concepto y acción se amalgamaba y en este momento existió un uso masivo de la corporalidad, corporalidad que fue retomada por los militares a través de la profusión de metodologías y tecnologías disciplinares del cuerpo, tratando de hacerlo desaparecer y/o mostrarlo como ejemplo a no seguir desde la exposición explícita de presos políticos, cuerpos de soldados y guerrilleros caídos en combate, etc.

A propósito del golpe del 76 María Seoane propone:

“El golpe militar del 24 de marzo de 1976, cuyo objetivo fue desmontar la Argentina industrial y de masas moderna y combatir a los movimientos populares- el radicalismo y el peronismo- y sobre todo aniquilar a la izquierda marxista y peronista armada y desarmada y al poderoso movimiento sindical argentino, fue la mayor restauración conservadora del siglo XX.

Su método fue el terror de Estado, montó a lo largo y ancho de la Argentina unos 520 campos clandestinos de detención, muchos más que los necesitados por el nazismo, bajo control militar, donde se hacía desaparecer, se torturaba y asesinaba a los opositores: el más grande fue la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), por donde pasaron casi cinco mil ciudadanos. Ese centro fue un laboratorio de esclavitud siniestra, con una metafísica del terror desconocida hasta ese momento en la Argentina y similar por su esencia al Holocausto.”⁴²

La Provincia de Mendoza⁴³ tampoco quedó exenta de esta planificación y mapeo del horror; en un artículo de un diario local se leía:

⁴² BRODSKY Marcelo. **Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA.** Bs. As., La marca editora, 2005, p.67.

⁴³ “Centros clandestinos de detención: No fueron pocos los centros de detención que funcionaron en Mendoza, varios de ellos clandestinos, de donde los detenidos entraban en las tinieblas tenebrosas de su desaparición .Concretamente fueron centros ilegales o clandestinos: - El Palacio Policial,- La Comisaria 8ª. de Godoy Cruz,-Cuerpo de Bomberos, -El Comando (calle 9 de julio),- Liceo Militar,-

Por primera vez comparecerá ante los Tribunales Federales de Mendoza un miembro de la Fuerza Aérea, imputado por la desaparición y tormentos del profesor Mauricio Amílcar López, ocurrida en 1977 en Campo Las Lajas, Las Heras. En este predio, que pertenece a la Aeronáutica, habría funcionado un campo de concentración.⁴⁴

Dicho artículo exterioriza lo reciente de la información relacionada con éste lugar, gracias a datos de un sobreviviente recién hacia el año 2007 se puede empezar a indagar y profundizar sobre este espacio que junto con otros diseminados por la Argentina sostuvieron una política de destrucción aplicando la maquinaria de la tortura, la extracción de información, la muerte y negación del cuerpo como identidad única.

La intención a partir de los citados fragmentos es conectarlos y reflexionar tomando el testimonio artístico de una propuesta que vuelve a contextualizar y trae a la memoria la producción sobre los cuerpos en situación de encierro forzado.

2.5 Cuerpos silenciados: Eugenia Bekeris. El Secreto

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.”

Walter Benjamin⁴⁵

Dos casas de Luján, -Campo de los Andes (Cía. De Telecomunic. 144),-Base Aérea El Plumerillo (IV Brigada),-Papagallos (Colonia de Vacaciones),-Tribunales de San Rafael,-Penitenciaría Policial.

Pero la mayoría de las comisarías en el Gran Mendoza y en las cabeceras departamentales, fueron centro de detención provisoria, como asimismo en otras sedes militares, donde lo primero que se hacía con el prisionero era torturarlo. En una de esas sedes, en calle Boulogne Sur Mer, lugar donde se concentran los cuarteles en nuestra Provincia, funcionaba lo que los jefes de torturadores llamaban “la escolita”, pues allí los destinados a esas tareas lograban *experiencia* torturando a los presos que eran llevados ex-profeso.” En ABALO, Ramón. **El terrorismo de estado en Mendoza**. Mendoza, Liga Argentina por los Derechos del Hombre. Familiares de Detenidos-Desaparecidos de Mendoza, 997, p. 83.

⁴⁴ GIBILARO Catherina. **Indagan a un aeronáutico por un desaparecido en Las Lajas**. Diario Uno, Mendoza, Abril 2007.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Tesis de filosofía de la historia. En: BENJAMIN, Walter. **Discursos interrumpidos I**. Bs. As. ,Taurus, 1989. p. 191.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**



Esta obra tuvo su presentación en noviembre de 2000 en el Espacio Contemporáneo de Arte de la Ciudad de Mendoza y por palabras de la propia artista *“es una instalación concebida en la necesidad de la memoria del recuerdo”*⁴⁷, constituida por 7 paneles cubiertos por 200 mascarillas y torsos de personas reales.

*“Huellas de rostros , torsos y espaldas de
personas vivas.
Bustos recordatorios, homenaje a los héroes
Cotidianos , anónimos de nuestro tiempo.*

*Recordatorio para lo que están vivos.
Cabezas, cuellos, torsos, espaldas, lleno de
barro seco,
surcados por aguas transparentes del tiempo de
los sueños*⁴⁸

⁴⁶ En BEKERIS Eugenia, Catálogo Exposición. **El Secreto-Testigos**. Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, Noviembre 2000.

⁴⁷ BEKERIS Eugenia, Catálogo Exposición: **El Secreto-Testigos**. Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, Noviembre 2000.

⁴⁸ Idídem.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

Propone una reflexión sobre el silencio, la identidad, el duelo, sobre el horror y asesinato masivo de seres por parte de los nazis en la *Shoa*⁴⁹, poniendo en

⁴⁹ El Holocausto, también conocido como Shoah o Shoá es el nombre que se aplica a la persecución y genocidio de los judíos, y de algunos otros grupos minoritarios de Europa y norte de Africa, llevado a cabo por la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial mediante el asesinato sistemático e industrializado.

Según el criterio para definir el Holocausto, la cifra de víctimas varía. Algunos historiadores lo circunscriben a lo sucedido entre los judíos y el Tercer Reich (uno 5,8 millones de víctimas). Otros estudiosos consideran que debe aplicarse también a las víctimas polacas, y a otros pueblos eslavos y gitanos. Un tercer grupo amplía el término para que abarque también a los homosexuales, los disminuidos físicos y mentales y los Testigos de Jehová, de modo que se estiman en 11 o 12 millones las víctimas del Holocausto, de las cuales la mitad eran judíos.

Etimología

El término holocausto significa literalmente "todo quemado"; deriva del griego (olos) "todo" y del verbo, (kausoo) "quemar". Este término era usado tradicionalmente para referirse a los rituales del mundo antiguo en los que se quemaba un animal como ofrenda a un dios. El animal era ofrecido voluntariamente al sacrificio para conseguir el perdón por acciones cometidas por el grupo. Así, el término holocausto aplicado al asesinato de los judíos a manos de los nazis implicaría que los judíos se ofrecieron voluntariamente al fuego, que era una ofrenda a la divinidad y que ello "lavaría" sus pecados. Por esta razón, y algunas otras, muchas personas consideran este concepto inapropiado e inaceptable, ya que vuelca la responsabilidad del asesinato en las propias víctimas. En este sentido, un número creciente de personas, especialmente en el ámbito judío, prefieren utilizar el término hebreo shoá porque no tiene las connotaciones religiosas de holocausto, considerando que es inapropiado asimilar el asesinato masivo de los judíos a los sacrificios rituales ofrecidos a una divinidad.

Shoá describe un fenómeno natural, un cataclismo, una hecatombe, sin ningún calificativo valorativo ni explicativo. Es un desastre. La palabra hebrea le proporciona el sentido de que esto les ha sucedido a los judíos, el único pueblo designado para ser destruido en su totalidad por el nazismo. Una última consideración es que aún la palabra shoá no alcanza a describir el fenómeno porque se trata de un término aplicado a acontecimientos de la naturaleza (inundaciones, terremotos, maremotos), no a algo creado y ejecutado por los seres humanos.

El uso moderno de Holocausto aplicado al trato que los nazis dieron a los judíos aparece ya definido en 1942, en el Diccionario Oxford inglés, aunque no se generalizará hasta la década de 1950. El término genocidio fue también acuñado durante el Holocausto por el judío polaco Raphael Lemkin.

Una segunda cuestión debatida, y sobre la que no existe acuerdo entre los estudiosos, es si reservar el uso del término Holocausto sólo a las víctimas judías o bien incluir a todos los grupos que fueron objeto sistemático de la persecución nazi, o solamente a algunos de ellos. Algunos historiadores sostienen que no debería aplicarse exclusivamente al tratamiento que sufrieron los judíos por parte del Tercer Reich, sino también a los horrores que sufrieron a manos de los nazis los polacos, otros pueblos eslavos y los gitanos. Otros autores ampliaron el término asimismo al tratamiento que sufrieron discapacitados, homosexuales y Testigos de Jehová. Un último grupo aplica el término holocausto de forma genérica a asesinatos y matanzas en masa no cometidas por los nazis, haciéndolo sinónimo de genocidio.

Por el lado opuesto, varios historiadores señalan el carácter único, "singular", del genocidio judío, por lo que prefieren reservar el uso del término Holocausto al exterminio nazi de la población judía. Extraído del suplemento on line del diario La República, www.larepublica.com.uy, Montevideo, Uruguay.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

cuestión “...familias que guardaron silencio y no encontraron las palabras para transmitir a sus hijos la historia que encierra ese horror”⁵⁰

La intención de Bekeris es quebrar ese silencio íntimo, personal y familiar, empezar a nombrar a los muertos, de a uno, restituyendo su humana identidad y su corporalidad. Con esta obra la artista convoca a una sepultura simbólica incorporándolos a la historia y devolviéndoles al mismo tiempo el derecho a tener una vida y una muerte (propuesta de carácter fenomenológica que volverá a repetirse en “El Siluetazo” que analizaremos más adelante en el presente capítulo).

“Esta instalación provocada por el recuerdo de los que ya no están, por el recuerdo de los que dejaron su huella, como máscaras de rostros, torsos y espaldas.

El color con tierras, texturado con elementos de la naturaleza, hojas, flores, ramas secas, color del destierro para la memoria, color a modo de caricia de restos de suelo. Ojos velados, bocas enmudecidas, un rostro que se continúa en otro, seres que se piensan a sí mismos, a otros en el instante de su muerte.”⁵¹

El cuerpo fragmentado adherido al muro en partes, desde la presentación en calcos de sobrevivientes que admite más de una lectura: bien pueden ser de los campos de exterminio en Alemania y /o en Argentina en la Dictadura Militar. Ampliando la impresión de la obra se lee también cuerpos desmembrados producto del hacinamiento de cadáveres en los pozos de Auschwitz o en la ESMA cuerpos usados como técnicas de tortura.

Muchas veces se cuestionó si se puede representar el horror, si realmente es transferible a imágenes o palabras. No puede existir una sola respuesta, ya que son múltiples los artistas, las subjetividades y lecturas que estructuran un abanico más amplio de interrogantes.

Bekeris a su modo, expresa a través de más preguntas y huecos un sinfín de interrogaciones en la dimensión de lo incommunicable e irrepresentable.

⁵⁰ LORENZANO Sandra y BUCHENHORTS Raplh (Ed.). **Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen.** Buenos Aires, Editorial Gorla, ,2007, p. 346.

⁵¹ BEKERIS Eugenia, Catálogo Exposición. **El Secreto-Testigos.** Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, Noviembre 2000.



52

2.6 Fotografía y Corpolítica: “Cuerpos Políticos” (Body Politics) . Fotografías del Cuerpo Político en Latinoamérica.

Esta exposición fue realizada en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires en junio de 2007 y curada por Marcelo Brodsky y Julio Pantoja, formo parte del 6° Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política. La intención fue reunir a más de una treintena de fotógrafos y fotógrafas⁵³ para dar cuenta de un mapeo incompleto pero dando sentido a la construcción permanente de distintas aristas que proponen este “cuerpo político”, sus derivaciones en la galería del inconsciente latinoamericano⁵⁴ y las variantes antagónicas en las que podríamos enmarcar a la identidad, religión, sistemas sociales, entre otras.

⁵² En BEKERIS Eugenia, Catálogo Exposición. **El Secreto-Testigos**. Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, Noviembre 2000

⁵³ **Expositores:** Ana María Mc Carthy ,Fabio Morais ,Humberto Rivas ,Ananké Asseff ,Cecilia Paredes,Elda Harrington ,Res , Marcos Lopez ,Luis Gonzalez Palma ,Eduardo Medici, Gustavo Di Mario ,Tatiana Parceró, Santiago Porter, Helen Zout, Eduardo Gil, Ataúlfo Pérez Aznar, Beatriz Cabot ,Eduardo Longoni ,Federico Casinelli ,Fernando Gutiérrez ,Gabriel Orge ,Martín Acosta ,Norberto Púzzolo ,Pablo Garber ,Ramon Teves ,Fabiana Barreda ,Sebastián Friedman, Marcelo Brodsky ,Nelson Garrido, “En Blanco y Negro”selección- (Compiladores:Pablo Cerolini y Alejandro Reynoso).

⁵⁴ “...la importancia de imaginar una América Latina “más allá de sus antinomias”, es decir en la perspectiva de la convivencia de las diferentes culturas que constituyen la riqueza y diversidad de su identidad ,incluidos sus pueblos de cultura originaria.[...] la responsabilidad de nuestro destino está en manos de los individuos que forman parte de los pueblos de América. Esta responsabilidad nos debe llevar a imaginar y practicar renovadas formas de solidaridad y cooperación tanto a nivel nacional como regional, integración que no puede ser sólo económica y a la que debe reconocerse su complejidad”.AINSA, Fernando. “Alegato a favor de una nueva retórica para el viejo discurso sobre

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

Según se lee en el blog del encuentro:

En la muestra “Cuerpos Políticos”, participan cerca de treinta artistas que fueron convocados por los curadores a partir de la temática en la que se centra el Encuentro: “el cuerpo” (con sus posibilidades de transformación, el cuerpo en relación a la raza, a la sexualidad, al género, sus políticas y las infinitas posibilidades al ser el punto de partida). La fotografía es lo que predomina en las dos salas y los artistas, en su mayoría argentinos, comparten el espacio con otros fotógrafos contemporáneos de Perú, de Brasil, de Guatemala y de otros países latinoamericanos. A su vez, les interesó exponer obras que hayan tenido poca visibilidad y en varios casos, los artistas presentan fotos como registros de testimonios históricos.

Marcelo Brodsky y Julio Pantoja se han preocupado no sólo en la implicancia del cuerpo como testimonio social y cultural, sino que, en la selección de los expositores, nunca dejaron de tener en cuenta el cuerpo en relación a la memoria.

Una vez más, el arte pone en escena lo que no se debe olvidar.⁵⁵

Tomando a Roland Barthes como eje comparativo y reflexivo en esta instancia del trabajo, es él quien aporta y teoriza sobre la obra fotográfica hablando a menudo de la “lectura”, del análisis de esa estructura original que es una fotografía. No es solamente percibida, recibida; es *leída*, agregando que la lectura de la fotografía depende del “saber” del espectador.

Barthes propone que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo. Se conserva eternamente lo que fue su presencia fugaz. Dicho de otro modo: es imposible separar el referente de lo que es en sí la foto: la fotografía es más que una prueba para Barthes: no dice lo que ya no es, sino que también y ante todo demuestra lo que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio. En relación a la muestra fotográfica “Cuerpos Políticos” y siguiendo la propuesta teórica de Barthes, Marcelo Brodsky propone que:

“nuestra utopía”. En Colombres, Adolfo (Coordinación). **América Latina: El desafío del tercer milenio**. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993, pp. 191-192.

⁵⁵ <http://www.multimagen.com>

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

“la capacidad de la fotografía de registrar los cambios imperceptibles del rostro, y el paso del tiempo en cada uno, se podría extender de un modo exponencial al registro de experiencias humanas, hechos artísticos, y acciones performáticas, que dibujarían así una suerte de mapa de la acción colectiva, un itinerario sociopolítico de gestos, dramatizaciones, posicionamientos y provocaciones.”⁵⁶

Continuando con lo expuesto por Brodsky y confrontándolo nuevamente con Barthes podemos aseverar que la fotografía tiene la característica exclusiva de detener el tiempo, sugiriendo a veces el antes y el después de ese “momento decisivo”, esa manera de fijar el movimiento, un gesto, un instante, el descubrir un equilibrio en la realidad, una armonía apenas perceptible, algo que pende de un hilo. Esta manera de poner en relieve un detalle fundamental o banal en circunstancias que no siempre se pueden explicar, le es propio a la fotografía. Muchos de los cuerpos políticos presentes en esta exposición fueron como expresa Diana Taylor *“literalmente quebrados por las políticas criminales asociadas con las dictaduras de los años 60, 70 y 80. [...] La fotografía... nos recontextualiza una vez más ubicándonos nuevamente en un continuo que tal vez preferiríamos no reconocer”⁵⁷*

Bien podemos acercarnos a la propuesta que analiza Judith Butler en relación a la fotografía y especialmente a la que registra y documenta acciones bélicas, planteando en paralaje una reflexión que perfectamente se puede enmarcar en los registros fotográficos de cuerpos políticos que: *“la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación, una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la mira”⁵⁸*. Y amplía su idea invirtiendo la fórmula al decir que la fotografía nos interpreta a nosotros humanos:

*“Si, tal y como sostiene el filósofo Emmanuel Levinas, es la cara del otro lo que exige de nosotros una respuesta ética, entonces parecería que las normas que asignan quién es y quién no es humano llegan de forma visual”.*⁵⁹

⁵⁶ BRODSKY Marcelo y Julio Pantoja (ed.) **Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana**. Buenos Aires, La marca editora”, 2009, p. 13.

⁵⁷ Op. cit., p. 24.

⁵⁸ BUTLER, Judith. **Marcos de guerra. Las vidas lloradas**. Bs As, Paidós, 2010, p.101.

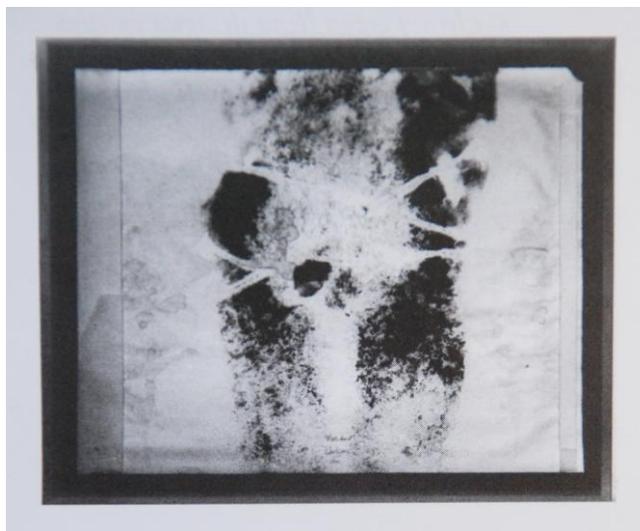
⁵⁹ Ibídem, p. 113.

2.7 Osvaldo Salerno.

Artista paraguayo⁶⁰, de quien se toma en esta instancia de análisis dos obras realizadas alrededor de los años 90.

“El límite”, es la impresión directa de un cuerpo desnudo en este caso del artista maniatado en forma compulsiva, el cuerpo traduce la característica de la rigidez convocando a la idea de muerte y preservación por una funda plástica que lo cubre. “Roschard”, también presenta características comunes a la obra anterior. La impresión directa de un cuerpo con ataduras que abiertamente hacen referencia al de un cuerpo muerto y torturado, o como dice Ticio Escobar al de un cuerpo “desaparecido: la persona- o su cadáver- ha sido retirada de la escena del crimen, ya no está. Sólo quedan los rastros precisos de su silueta maltratada, de su textura prensada contra el papel blanco”⁶¹.

Pero el artista incorpora un elemento más a la obra: semen que baña y traspasa el papel dejando como estigma la identidad de ese cuerpo y de otros cuerpos.



62

Osvaldo Salerno “Roschard”. 1994 .Caja de 67 x 81 x 5 cms.

⁶⁰ Nació en 1952.

⁶¹ ESCOBAR Ticio- Catálogo. **LosNOMBRES**- Osvaldo Salerno-Museo de Artes Visuales-Santiago Chile. Noviembre 2005-Enero 2006, pp. 23-24.

⁶² En ESCOBAR Ticio- Catálogo. **LosNOMBRES**- Osvaldo Salerno-Museo de Artes Visuales-Santiago Chile. Noviembre 2005-Enero 2006



Osvaldo Salerno "El límite" .1994 .151 x 116 cmts.

De forma casi explícita Salerno con estas propuestas nos pone en situación de confrontarnos y analizar el contexto: Paraguay y Salerno mismo sufrieron en carne propia el régimen militar de Alfredo Stroessner entre 1954 y 1989, estas impresiones, calcos-siluetas, remiten a un cuerpo en situación de tortura, cuerpos sin identidad, sin nombre: NN. No es casualidad que en otro momento histórico de Latinoamérica, en Argentina concretamente se recurrirá a éste recurso como entidad semántica y plástica para hablar de 30.000 cuerpos silueteados.

2.8 Panoptismo y arte contemporáneo: nuevos modos de ver.

“El Panóptico es un lugar privilegiado para hacer posible la experimentación sobre los hombres, y para analizar con toda certidumbre las transformaciones que se pueden obtener en ellos”⁶⁴

⁶³ En ESCOBAR Ticio- Catálogo. **Los NOMBRES**- Osvaldo Salerno-Museo de Artes Visuales- Santiago Chile. Noviembre 2005-Enero 2006

⁶⁴ FOUCAULT Michael. **Vigilar y castigar .Nacimiento de la prisión.** Bs. As., Siglo XXI editores, 2002, p. 207.

Retomando la mirada foucaultiana sobre el Panóptico si tenemos en cuenta la amplitud conceptual y metafórica del término podríamos entender que también hace referencia a lo envolvente y aquí hay que hacer un comentario: la modernidad fomentó el punto de vista monofocal ejemplificado en la perspectiva renacentista, en cambio el arte contemporáneo estimuló las miradas múltiples acercándonos así a la idea panoptista, ya desde las primeras vanguardias con el cubismo como ejemplo hasta la actualidad. El arte de acción, las performance, instalaciones, videoinstalaciones, happenings, earth-art, body-art, etc., tienden a romper con esa mirada frontal proponiendo un juego perceptivo circundante que pone en otro lugar de lectura al espectador. El espacio analizado como lugar de poder y vigilancia es revisado y trasvasado por el arte del cuerpo y el accionismo quebrando los límites de la mirada.

2.9 Acción y cuerpo político.

El poner en juego nuestro cuerpo, el recorrer con nuestra propia corporalidad una obra deviene en acción, en construcción ya sea como planteo estético o posibilidad de discurso: “cuerpo político”, como un cuerpo que no sólo es instrumento de significados, sino que opera en sí mismo como reflejo de determinadas demarcaciones de lugar, asociadas al fluir de los acontecimientos históricos y sociales. Esta impronta produce en el espectador y en el productor de la obra un puente dado por dicho cuerpo. Ese enlace crea una estructuración física y mental de unidad, el cuerpo deviene en sostén, en obra y en espacio demarcatorio, sin su accionar la obra no terminaría su proceso de sentido.

Como ejemplos de estas poéticas de acción político discursivo desde y en Latinoamérica se propondrá un acercamiento a la obra de los artistas brasileños: Hélio Oiticica (1937-1980) y Lygia Clark (1921-1988) y a la propuesta descomunal del Siluetazo (1983) producida en Buenos Aires en pleno proceso militar como telón que refuerza el discurso performativo de la acción. A propósito de éste evento y en relación a la tríada espacio- acción- cuerpo Roberto Amigo dice:

“Las Madres de Plaza de Mayo, en el día del estudiante [de 1983] deciden la toma de la plaza por 24 horas. [...] Esta toma tiene un carácter especial, no es sólo política, es, también, estética: el Siluetazo.[...] La conciencia del genocidio a

partir del impacto de la imagen y de la transformación del espacio urbano. Los edificios que definen ideológicamente a la plaza son ocupados por las siluetas de detenidos-desaparecidos. El transeúnte ocasional recorre un espacio que no es el cotidiano, es el espacio de la victoria-aunque efímera- de la rebelión ante el poder.”⁶⁵. El paisaje ha sido modificado por una nueva configuración: marcas, formas, cuerpos-siluetas determinan un espacio dual: extraño pero a la vez reconocible por algunos parámetros que delimitan ese territorio : carteles, árboles, calles, algún edificio y nuevamente miles de siluetas recuperando memoria.

2.10 Introducción a Clark y Oiticica: Neoconcretos: *cuasi-cuerpos*.

El grupo de los poetas neoconcretos fundado en 1959 por el crítico y poeta Ferreira Gullar en Brasil, criticaba el exceso de métodos matemáticos y racionales en la elaboración de la poesía concreta que se producía marcadamente en ese momento. Ferreira Gullar proponía el vacío en contraposición a las relaciones matemáticas entre las palabras. Describía su proceso poético de la siguiente manera:

“Terminaré desintegrando el discurso y reduciendo las palabras a oscuros conglomerados de fonemas y gritos, en un intento de encontrar un lenguaje, menos abstracto, no conceptual y no manipulado, tan cercano como fuera posible a la experiencia sensorial del mundo...”⁶⁶

Tomando como modelo esta idea planteará a nivel de la corporalidad:

“No concebimos la obra de arte ni como una máquina ni como un objeto, sino más bien como un “cuasi-cuerpo”, es decir, uno cuyas cualidades se escurren en relaciones exteriores”⁶⁷

Las ideas de Ferreira Gullar jugarán como parte del génesis creativo de muchas de las propuestas artísticas de Lygia Clark y Hélio Oiticica quienes incorporan el cuerpo y sus propios cuerpos como experiencia estética y cotidiana.

⁶⁵ Citado en LONGONI Ana, BRUZZONE G. (Compiladores). **El Siluetazo**. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, pp. 258-259.

⁶⁶ Citado en CAMNITZER Luis. **Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano**. Montevideo, Casa editorial HUM, 2008, p. 183.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 213.

2.10.1 “Máscaras sensoriais”, “Baba antropofágica” y “Parangolés”. Espacios, percepciones y cuerpos.

Hélio Oiticica (1937-1980) según Serge Gruzinski *“recuperaba y reciclaba materiales populares para desembarazarlos de su barniz exótico o folklórico y conferirles un alcance universal. Eso demuestran sus grandes “parangolés”, esos atuendos destinados a ser llevados por bailarines brasileños durante los desfiles de samba. Oiticica convierte los parangolés, ropa vieja de tejidos con tonos multicolores, en esculturas vivientes...”*⁶⁸, estilizando y reformulando viejas tradiciones crea una mixtura donde esos objetos-atuendos se reintegran a la vida. Los espectadores al utilizar estos vestidos-envoltorios debían por la confección y accesorios de los mismos modificar su imagen, coordinar y diseñar complejos desplazamientos en el espacio circundante. Se produce una alteración de la realidad al integrar movimiento e interacción como un solo núcleo constitutivo de la obra. El artista escribe a propósito de esta propuesta:

*“El descubrimiento de lo que doy en llamar parangolé (que denomina una situación de sorpresiva confusión o excitación en un grupo), marca un punto decisivo y determina una posición en el desarrollo teórico de toda mi experiencia referida a la construcción del color en el espacio, especialmente en relación a una nueva definición de lo que dentro de esa experiencia sería el objeto plástico o mejor dicho la obra.”*⁶⁹

Oiticica produce una ruptura con el lenguaje de lo escultórico y pictórico para lograr esa integración arte-vida, apropiándose de elementos populares locales y rituales, adelantándose en muchos casos a las propuestas conceptuales y ceremoniales del *Body Art*.

Junto con Lygia Clark (1921-1988) establecerán una nueva búsqueda a partir de la reintroducción del sujeto en la obra. Ahora será necesario la participación del “otro” para concretarla, comprometiéndose con los valores del contexto local de los grupos de las fabelas de Río de Janeiro, especialmente en los

⁶⁸ GRUZINSKY Serge. **El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento.** España, Paidós, 2007, p. 42.

⁶⁹ Edward Sullivan (curador), *Latteinamerikanische-Künstler des 20. Jahrhunderts*, Prestel-Verlag, Munich, 1993. Extraído del catálogo de la exposición presentada en Colonia).

parangolés. Influenciados por el pensamiento de Merleau Ponty plantean que existe un tiempo interno propio de la obra, rechazando el tiempo externo generado por el espectador alrededor de la misma. El tiempo deviene en elemento activo expresa Oitica, otorgándole un carácter simbólico de relación existencial tomando en esa relación el interior del hombre y el mundo.

En palabras de Merleau Ponty:

“Comprendemos mejor, en cuanto consideramos el cuerpo en movimiento, como habita el espacio (y el tiempo por lo demás), porque el movimiento no se contenta con soportar pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los vuelve a tomar en su significación original que se borra de la banalidad de las situaciones adquiridas.”⁷⁰

Lygia Clark reafirma concretamente esta propuesta en la mayoría de su producción artística: *Máscaras sensoriais* (1967) confeccionadas con telas de diversos colores, en el lugar donde se ubica la nariz del portador de la máscara cose bolsitas de tela con semillas o hierbas destinadas a generar sensaciones olfativas diferentes, la zona de los ojos con tapadera produce ceguera visual y en la zona de los oídos se complementaba la experiencia a través de la utilización de materiales que producían diferentes sonidos. El resultado mismo de la obra propiciaba en el usuario un proceso de relación interna, de experiencia personal con el uso de dichos dispositivos, reforzando y generando un tiempo propio que en cada usuario es diferente. *“El participante, al ponerse la máscara, experimenta sensaciones nuevas que oscilan desde la integración en el mundo que le rodea hasta una interiorización que llega al aislamiento absoluto”.*⁷¹

Otra propuesta artística que condensa perfectamente la idea de la traslación del action painting (Jackson Pollock) al arte corporal es *Baba antropófaga* (1973): varias personas rodean a una persona tirada en el piso, cada uno de ellos lleva en la boca un carretel de hilo de cuyo extremo tira con la mano para sacarlo hacia fuera, impregnado de saliva, los hilos de los distintos participantes de diferentes colores y sabores, se mezclan sobre el participante que yace en el piso envolviéndolo ,

⁷⁰ MERLEAU-PONTY Maurice. **La fenomenología de la percepción**. Barcelona, Península, 1975, p. 119.

⁷¹ Recogido en el catálogo **Lygia Clark.**, Fundació Antonio Tàpies ,Barcelona, 1998, p. 219.

convirtiendo su propio cuerpo en objeto sensorial de todo el grupo. La solidificación de los hilos remite al accionar de algunos insectos que producen tejidos naturales como las arañas y mariposas. Este accionar metamorfoseado en ritual produce un cuerpo-crisálida protegido por este capullo creado de hilos multicolores y saliva, convirtiendo al cuerpo individual en cuerpo colectivo⁷². A propósito de esta experiencia Lygia Clark declara:

“Es durante esta época cuando el carácter político y social de mi trabajo se hace evidente para mí: ya que él se realiza a partir de una liberación del hombre, del levantamiento de una represión, puesto que el participante encontraba una energía sensorial voluntariamente adormecida por nuestros hábitos sociales, estos experimentos tenían un impacto revolucionario y, por otra parte, eran recibidos como tales”⁷³

Clark y Oiticica proponen explorando a Merleau Ponty; por un lado que el tiempo es un elemento vivo en la obra, sobredimensionando su carácter simbólico de constante imbricación entre el interior del ser humano y el mundo. Y por otro lado la idea de vencer la fractura que sufren el Yo y el Otro, Yo y el mundo. Esas relaciones del cuerpo con el espacio surgen como metáfora de dicha búsqueda. El espacio, es en realidad “lo otro”, todo lo que no somos, y a la vez, lo que nos informa de nuestra posición, la manera en que existimos, nuestra contingencia material. En palabras de Merleau-Ponty: *“lejos de que mi cuerpo no sea para mí mas que un fragmento de*

⁷² Clark dice: “El *Corpo colectivo* se compone de un grupo cuyos integrantes viven propuestas juntos y se intercambian contenidos psíquicos. No defino este intercambio como algo agradable: un componente del grupo vomita su vivencia al participar de una propuesta, otro la engulle para vomitarla enseguida, siendo inmediatamente engullida por otro y así en adelante. Se trata de un intercambio de cualidades psíquicas y la palabra comunicación es demasiado débil para expresar lo que ocurre en el grupo. Existen otras cualidades específicas para que este grupo sea un *Corpo colectivo*, se crea una identidad, como un todo donde todos participan, se tocan, se “agreden” en la confrontación con dos fantasías. Otra característica de este *Corpo colectivo* es que no puede funcionar una sola vez como un happening, el sentido que le dan es que hay una convivencia en el tiempo y una elaboración conjunta en que cada individuo va cambiando, expresándose, uniéndose afectivamente o no a cada elemento del grupo, creando un intercambio de impresiones que va más allá de la propuesta, que alcanza la vida de cada uno de ellos.

Trabajo en este grupo durante el año lectivo y algunos jóvenes continúan formando parte del grupo durante los siguientes años.

En el *Corpo colectivo* el objeto pasa a ser el sujeto (*el subrayado es mío*), y es tratado como tal por los otros miembros del grupo que lo acogen durante sus crisis y le dan masajes en el momento de la relajación”- Extraído de CELINA Luz “Lygia Clark na Sorbonne: corpo-a-corpo no desbloqueio para a vivência” *Vivas das Artes*(Rio de Janeiro) 1, núm. 3 (agosto 1975): 64.

⁷³ Citado en RAMIREZ Juan Antonio. **Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.** Madrid, Siruela, 2003,p. 168.

espacio, no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo”⁷⁴, intentando a partir de estas propuestas hechas obra-acción devolverle al hombre su propia integridad.

2.11 Cuerpo silueta.

“William Blake escribió:

*”La gran regla del oro del arte, como también
de la vida, es ésta: Cuánto más clara, marcada y fuerte
la línea límite, más perfecto el trabajo del arte.”*⁷⁵

Y a esto se añade una reflexión de Immanuel Kant:

*“En pintura, escultura y en todas las artes
formativas- desde la arquitectura a la horticultura-, la
delimitación es lo esencial”*⁷⁶

2.11.1 El Siluetazo.

En setiembre de 1983, en tiempos aún de dictadura, tres artistas (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) llevaron adelante una acción político-estética colectiva en Plaza de Mayo, en apoyo a Madres durante la III Marcha de la Resistencia, en la que miles de manifestantes dibujaron siluetas para representar, con esa presencia, la ausencia de los detenidos desaparecidos. Esa producción se realizó con siluetas de tamaño natural usando plantillas o el contorno de personas que entregaron su cuerpo para esa misión en forma espontánea para ser “silueteados”.⁷⁷

⁷⁴ MERLEAU-PONTY Maurice. **La fenomenología de la percepción**. Barcelona, Península, 1975, p. 119.

⁷⁵ BELJON, J.J. **Gramática del Arte**. Madrid, Celeste Ediciones, 1993, p. 60.

⁷⁶ *Ibídem* p. 60.

⁷⁷ Apuntan los autores sobre la idea de la Silueteada: “la intención era dimensionar la superficie que ocupan 30.000 cuerpos humanos. Originalmente la obra fue pensada para ser enviada al Salón de Objetos y Experiencias que realizaría la Fundación Esso y que fuera suspendido cuando ocurrió la guerra de Malvinas.

Más allá de la hipótesis de la realización de un salón libre y sin parámetros limitativos de lenguajes, en un país dependiente y bajo una dictadura, sabían que el carácter colectivo de su autoría, las dimensiones de ésta y su temática producirían un hecho político, fuera aceptada o rechazada la obra” .Extraído de AGUERREBERRY Rodolfo y otros. *Las siluetas* .p. 73. En LONGONI Ana, BRUZZONE G. (Compiladores). **El Siluetazo**. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

Desde la experiencia directa y la propia percepción de esta Tercera Marcha de la Resistencia las Madres de Plaza de Mayo expresan:

“Para la memoria colectiva, un aspecto distintivo de esta Marcha lo configura la realización de miles de siluetas de tamaño natural confeccionadas durante la jornada a partir de una iniciativa de varios artistas plásticos, y pegadas en los edificios públicos que rodean la Plaza de Mayo. Estas figuras que emergen y conviven con los transeúntes en el centro mismo de la ciudad: “...representan el contorno de un cuerpo humano sin rostro, connotativo del carácter de “anónimos” o “NN” que se les dio a los desaparecidos durante la llamada “guerra sucia”...”, explica alguno de los cientos de jóvenes que prestan su cuerpo como matriz, a partir de la cual, otros participantes trazan las impactantes siluetas. Cada una de ellas “será el testimonio más directo del derecho a la vida que tiene cada una de las víctimas de este horror”⁷⁸

2.11.2 Mirar, ser mirado y mirarse...

El Siluetazo produjo un impacto en el espacio urbano no sólo por su modalidad de producción sino por la lectura: la mirada silenciada por parte de las siluetas en cruce con una mirada incomoda por parte de los peatones potenciaba el “sentirse mirados” por esas imágenes recortadas sin rostros y con todos los rostros...

“Las siluetas son pegadas, mientras se desarrolla la marcha, sobre la fachada y columnata de la Catedral, el Cabildo, la Municipalidad, los bancos y ministerios, e incluso sobre, paradas de colectivos, árboles, postes de alumbrado y bancos de la Plaza de Mayo, desafiando la amenaza policial de detener a quienes se atrevan a abandonar el perímetro de la plaza con esos fines”⁷⁹

Escribió un periodista que las siluetas parecían señalar desde las paredes a los culpables de su ausencia y reclamar silenciosamente justicia. Por un juego escenográfico, por primera vez parecían estar juntos las familias, los amigos, parte del pueblo que reaccionaba y los desaparecidos.

⁷⁸ Crónica 22-09-83. Citado en VÁZQUEZ Inés (Compilación). **Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Luchar siempre, Las Marchas de la Resistencia 1981-2006**. Buenos Aires, Fondo Cultural del ALBA, 2007, p. 158.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 158.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

El espectador es en este caso parte activa de la acción, la obra aislada en el espacio total es un “no lugar”⁸⁰, un *non sentido*, sólo es El Siluetazo, esos cuerpos en “suspense” recortados sobre el papel y a punto de decir no dicen y en su propia mudez esta potenciado el grito, el horror y la nada...El cuerpo-silueta universalizado de más de 30.000 NN perfectamente puede caber en la superficie recortada de un papel, delimitando solamente el perímetro de ese cuerpo latente comunicando una historia y una urgencia. Cuerpo-obra-silueta como medio, como discurso...

. El Siluetazo no fue únicamente la acción literal de poner el cuerpo como expresa Ana Longoni y Gustavo Bruzzone en la introducción del libro del mismo nombre, sino que al poner *mi* cuerpo como matriz estoy ocupando el lugar del “ausente”, aceptando que cualquiera de los que participaron en la acción podría haber desaparecido, haber corrido esa terrible suerte, y a la vez, encarnarlo es devolverle “*una corporeidad y una vida*”

Intentando una reflexión desde un costado fenomenológico se propone: existe una unidad o entrelazamiento de *mi* cuerpo con los demás cuerpos humanos, con los otros seres vivos, con las otras cosas, en suma con el mundo mismo...

Nuestro cuerpo no es sólo relación con el espacio circundante, sino que únicamente podemos vivirlo en el cuerpo de los demás y por el cuerpo de los demás. Nuestro cuerpo se experimenta por la mediación de la “experiencia corporal” de nuestro prójimo.

2.12 Introducción a los cuerpos artísticos en Mendoza.

A propósito de las biopolíticas corporales.

Se quiere proponer continuando con este recorrido sobre el cuerpo político otro término extraído de la médula teórica de Michael Foucault y presentado en este

⁸⁰ “Esas acciones sintonizaban la temperatura de los tiempos: fueron capaces de resignificar el uso del espacio público para la protesta en el nuevo contexto democrático, en el que las Madres y los organismos de derechos humanos dejaban de ser sus exclusivos protagonistas...”. En GORELIK Adrián. **Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política**. En: Punto de vista N° 82, Bs.As. agosto 2005.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

trabajo es “biopolítica”⁸¹ según el diccionario Foucault organizado y revisado por Judith Revel designa la biopolítica como: “*la transformación a la que tiende el poder entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, con el fin de gobernar no sólo a los individuos por medio de un serie de procedimientos disciplinarios, sino el conjunto de los seres vivos constituidos como población: a través de los biopoderes locales, la biopolítica se ocupará, pues, de la gestión de la salud, de la higiene, de la alimentación, de la sexualidad, etc., toda vez que éstas se han convertido en objetos políticos*”⁸². El desarrollo de esta nueva forma de poder, dio como resultado fáctico la multiplicación de las disciplinas, en las instituciones: escuela, hospitales, etc. , como así también sobre los aprendizajes, la educación y el orden social, imprimiendo en el cuerpo mismo de la sociedad su impronta, regulando ese cuerpo. Este accionar convertido en tecnología focaliza su mecanismo y horizonte en las prácticas sanitarias conjugando lo biológico con lo político.

⁸¹ “Podría decirse que el viejo derecho de *hacer* morir o *dejar* vivir fue reemplazado por el poder de *hacer* vivir o de *rechazar* hacia la muerte.[...] Concretamente ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales; no son antitéticas; más bien constituyen dos polos de desarrollo enlazados por todo un haz intermedio de relaciones. Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina; su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las *disciplinas anatomopolíticas del cuerpo*. El segundo formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, fue centrado en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por las mecánicas de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, las duraciones de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlo variar, todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y *controles reguladores* una *biopolítica de la población*. Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. [...] Se inicia así la era de un “bio-poder”. [...] Este bio-poder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos”. En FOUCAULT, Michel. **Historia de la sexualidad. La voluntad del saber**. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.S.A., 2006, pp. 167-168-169-170

⁸² REVEL, Judith. **Diccionario Foucault**. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, , 2009, p. 35.

2.12.1 Cuerpos artísticos (Mendoza): Carolina Simón. Intervención urbana ¿Cuerpos ausentes?

“Mientras que la disciplina se daba como anatomopolítica de los cuerpos y se aplicaba en esencia a los individuos, la biopolítica representa, por lo tanto, esa gran “medicina social” que se aplica a la población a fin de gobernar su vida: en lo sucesivo, la vida forma parte del campo del poder”

JUDITH REVEL⁸³

Retomando nuevamente conceptos foucaultianos como la biopolítica y el biopoder, la posibilidad de relacionar el saber biológico con la vida misma ya había tenido su antecedente en las luchas contra las epidemias, pero su aplicación directa al proceso de la vida, su organización y la posibilidad de intervenir ese saber, comenzará a operar en el siglo XVIII., de ahí que Foucault plantee que es la primera vez que lo biológico sea un reflejo de lo político, entonces, el hecho de vivir será ahora una incumbencia del campo del saber y de la intervención del poder.

La vida ingresará a un nuevo espacio de “poder-saber”, espacio cambiante que determinará y generará nuevos saberes y resignificará otros expandiendo así sus límites, relacionando la vida con dispositivos y procedimientos de control que se han analizado anteriormente, que tendrán al cuerpo como cautivo de esos procesos. En su momento Foucault expresaba que los integrantes de la salud serían los primeros gestores del espacio colectivo, convirtiéndose en agentes del bio-poder y formando parte activa de esa maquinaria.

Una performance de la artista plástica Carolina Simón da cuenta de estas preocupaciones:

“Una mañana los asistentes al hospital Central encontraron entre la constelación de ofertas de ese afuera circundante un integrante más para esta comunidad. Extendidos sobre las rejas, grandes paños blancos remiten a la idea de sábana, de colchón, de cama...y se desplegaban estampados con la más familiar de las formas urbanas -el stencil- y una reiteración de verbos alusivos al amor, al cuidado, al cuerpo, al sexo... Y ristras de cinéticos condones oscilaban al sol, brillantes vinilos invitando al uso. La respuesta del público no se hizo esperar, se manifestó

⁸³ Ibídem ,p. 36.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

*en la necesidad de hablar, de llevarse los elementos, todos -no quedaron ni los paños- y la acción se consumió. Y se habló de VIH, de prevención de las inquietudes que rondan a los padres con los embarazos prematuros, con los peligros que corren sus hijos.... Un pequeño detonante para esa carga cotidiana de lo no dicho. Como consecuencia el condón entra y sale del espacio artístico y es objeto consumible, y el espectador se involucra. Y la fotoperformance en la calle recoge la crítica social, intervenir el espacio para que la obra intervenga al espectador: objetivo logrado”.*⁸⁴

En un informe del Ministerio de Salud se consignan los siguientes datos que permitirán reflexionar sobre el estado de una enfermedad que toma como rehén al mismo cuerpo desde su interior dando indicios de sus estadios con variadas sintomatologías...en el cuerpo exterior:

“La pandemia de sida hizo su aparición en Mendoza en 1984, cuando se detectó el primer caso. A partir de esa fecha, el incremento fue progresivo, siendo el acumulado al 31 de marzo de 2002 de 380 casos.

*La prevalencia sigue siendo mayor en individuos de sexo masculino (303 varones y 77 mujeres) y siguen siendo las conductas de riesgo más frecuentes las relaciones sexuales entre varones sin protección (28,16%), las relaciones sexuales sin protección entre personas bisexuales (12,89%) y el uso de drogas intravenosas (19,74%), aunque es significativa la cantidad de individuos heterosexuales afectados (23,68%) y la transmisión vertical de madre a hijo (9,47%). Sin embargo, es de destacar que en los últimos dos años no se registran casos por esta última vía de contacto.”*⁸⁵

⁸⁴ DISTEFANO Graciela. **El arte como interacción humana**. Diario Los Andes, Mendoza, 19-08-06

⁸⁵ <http://www.infosalud.mendoza.gov.ar>



Carolina Simón .Fotoregistro.2006.

El cuerpo ausente, representado a través de una acción estético-político-social: vida-muerte, desidia; el poder del Estado favorecido por los mecanismos de uso y abuso por parte de los monopolios de la salud; desdibujando, sin comprometerse, cuerpos enfermos, maltratados, cuerpos sometidos a un suplicio como expone Foucault. Hay una negación de la presencia explícita del sujeto-cuerpo. Se disuelve, tiende casi a “desaparecer” en una red de significantes planteando un profundo discurso acerca de la ausencia del cuerpo entendido como entidad física y lugar de vida.

Oscar Salazar opina en torno a la intervención de Carolina Simón:

“Los 20 metros de obra con 3.000 condones llaman la atención de eso que no se quiere representar: la respuesta católica frente al sida, el silencio y el ocultamiento.

Desde la centralidad, la racionalidad y la concentración de la ciudad moderna, los procesos sociales nos han dejado los fragmentos de una mancha urbana que se define entre la tugurización o el barrio privado, la espectacularización del turismo internacional y el abandono de antiguos centros de difusión de personas, bienes y mensajes. En este sentido la intervención está señalando, más allá de la belleza de la superficie de la ciudad, aquello otro, el sexo, la fiesta, el desborde, lo dionisíaco de la ciudad, el centro de proliferación del mal que habita en la otra cara de nuestra -"bendita y santa"- ciudad.”⁸⁶

⁸⁶ Ibídem

La ciudad se vuelve un elemento escenográfico, protector que contiene y/o desmaterializa esos cuerpos VIH, ausentes, pero cautivos de la propia enfermedad, de los mecanismos de protección y vigilancia por parte del estado desde los planes de salud, publicidad y medicamentos. Volviendo a Foucault a partir de la biopolitización de una enfermedad ya no se trata únicamente de controlar los cuerpos de los individuos enfermos y en riesgo de, sino de manejar “poblaciones” estableciendo verdaderos programas de administración y control de la salud, la higiene y la sexualidad.

2.13. A modo de cierre.

El “cuerpo político”, en tanto microterritorio en que disputan el discurso unívoco del control represivo y el discurso desobediente y silencioso de lo contradictorial, presupone una acción “contextualizada” por la contingencia política, por la gestualidad de la resistencia, por el malestar y la dislocación social y cultural que requieren nuevas operatorias de simbolización y representación. Las dictaduras militares no sólo provocaron una fractura a nivel histórico e institucional y violentaron los cuerpos mediante las torturas y las desapariciones, sino que también impusieron un corte a nivel simbólico, instrumentando un discurso represor y disciplinario enfocado a moldear la sociedad bajo enunciados inmovibles.”⁸⁷

Los cuerpos políticos tratados hasta aquí son cuerpos trasvasados por historias o la historia, son cuerpos-agujeros en el espejo identitario que absorben la mirada y la devuelven en un reflejo asimétrico y distorsionado. El sujeto se somete en muchos casos al poder o lo transgrede con diversas acciones que se emparentan en la mayoría de los casos con el cuerpo social, pero el cuerpo político-artístico se convierte en disparador que altera la imagen política del cuerpo, deformando y

⁸⁷ de GRACIA Silvio. **Entre la acción contextualizada y la acción como instancia estética. La encrucijada de la performance latinoamericana.** Conferencia leída en Concentrado Acción: Encuentro Latinoamericano de Performance, el 5 de Setiembre, 2007, Galería del MEC, Montevideo, Uruguay .

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

buscando en los repliegues otras significaciones, este cuerpo se presenta en las producciones artísticas mas como una proposición problemática que como una encarnación del ser humano, nada mas armar nuevamente la hoja de ruta de las obras tratadas hasta aquí para reflexionar sobre este cuerpo político en y desde Latinoamérica.

CAPITULO TRES

POÉTICAS DEL CUERPO: CUERPO SOCIAL

3.1 A modo de introducción. Escritura corporal

“En el cuerpo se hallan unidas, reunidas y fundidas naturaleza y cultura, condición biológica y aprendizajes sociales, aspectos fisiológicos y sociabilidades incorporadas. A lo largo de la historia, pero sobre todo en el contexto del capitalismo, el cuerpo ha sido y es el nudo gordiano de las relaciones sociales, no sólo en cuanto fuerza de trabajo, sino también en tanto ámbito de las capacidades de apropiación/expropiación sensoriales del mundo. Es decir, el sujeto definido corporalmente no solo hace, sino también siente, y en ese sentir-haciendo se vuelve más o menos capaz de apropiarse del mundo. Por los dos aspectos anteriores, en el cuerpo aparecen las inscripciones de lo social, las marcas y huellas de las trayectorias, las pistas que alcahuetean acerca de las posiciones-condiciones sociales de los sujetos”⁸⁸

GABRIELA VERGARA

El cuerpo no sólo expresa la afiliación en el ámbito de las distintas sociedades o culturas, incluso dentro de la propia sociedad, el cuerpo es reflejo de la pertenencia de un individuo a grupos diferentes. En algunas sociedades, un cambio de posición social como la de un niño o niña a adulto está determinado por “ritos de transición”, que muchas veces transforman el cuerpo en el ritual. Estas transformaciones pueden consistir en marcas corporales. Según David Le Breton esta escritura de carácter simbólico puede darse a través de la sustracción ritual de una parte del cuerpo: clítoris, prepucio, dientes, dedos; marcas en la propia carne: incisiones, cicatrices visibles, modelado de los dientes; inscripciones en la piel: tatuajes permanentes o temporales, maquillaje, pintura corporal, etc.; modificaciones en algún sector del cuerpo: alargamiento del cráneo o del cuello, retracción del vientre a través de vendajes o envolturas, deformación de los pies; el uso de joyas

⁸⁸ SCRIBANO Arián y FIGARI Carlos (Compiladores). **Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica**. Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2009, pp. 35-36

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

que reconstruyen la conformación del cuerpo: anillos que a medida que crece el sujeto, provocan un alargamiento del cuello, implantación de un plato en el labio superior o inferior; el tratamiento del pelo o rapado total que en algunas sociedades se pauta y controla en forma rigurosa. Cada una de estas marcas conlleva funciones diferentes según las sociedades. *“En tanto instrumentos de seducción, suelen ser un modo ritual de afiliación y de separación. Integran simbólicamente al hombre dentro de la comunidad, del clan, y lo separan de los hombres de otras comunidades o de otros clanes al mismo tiempo que de la naturaleza que lo rodea. Humanizan al hombre al ponerlo socialmente en el mundo...”*⁸⁹

Pero éste cuerpo también porta signos internos que lo modulan y transforman. Son marcas invisibles perfiladas desde los espacios de poder en forma imperceptible, que vuelven a someterlo y sacrificarlo usando tecnologías y disciplinas ya revisadas en apartados anteriores. La idea ahora es circunscribir dicho cuerpo dentro de la esfera social, demarcada por el espacio y tiempo dado desde la regulación del trabajo dentro del sistema del capitalismo generando ahora un nuevo concepto: cuerpos obedientes. Un cuerpo que también se fragmenta, en este caso constituido por las diferentes clases de lucha que actúan sobre él, las tecnologías⁹⁰ definen normas: las prácticas sexuales y de reproducción, las funciones del cuerpo (comer, descansar, higienizarse, etc.), las expresiones del cuerpo (cantar, hablar, danzar, etc.), las reglas de los empleados en las fábricas o empresas con respecto a su actuar dentro de la misma o su forma de presentarse a trabajar, etc.

⁸⁹ LE BRETON, David. **La sociología del cuerpo**. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002, pp. 62-63.

⁹⁰ “ El arte centrado en el cuerpo del artista pretende su rematerialización expresando a través del él las problemáticas sociopolíticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de opresión social, sexual, víctima de la contaminación, de su propia vulnerabilidad, manifestación de su propio carácter orgánico, perecedero, mutilable, blanco de la crueldad, así como de su confluencia con la tecnología y la biología, demostrando eficazmente la tesis foucaultiana del cuerpo como producto de la acción tecnológica del poder.

[...] En la actualidad, el cuerpo que el arte contemporáneo contribuye a resaltar se encuentra atravesado por dos instancias antagónicas que lo expresan: exaltando su materialidad o diluyéndola en la evanescencia, pero siempre en conjunción con la tecnología. En la primera tendencia se adscriben el Body Art y el Arte Carnal, anterior en el tiempo a las nuevas tendencias estéticas del Net Art que aparecen con el uso de internet. Esta tendencia trabaja con el concepto de identidad, de cuerpo y de lenguaje utilizando las nuevas posibilidades de la red, el interfaz como nuevo campo de mediación intersubjetiva, pero no utilizando el propio cuerpo real. Sin embargo muchos autores de Net Art, [...] proponen espacios de encuentro y la creación de dispositivos de comunicación y activismo social y político.” En AGUILAR García Teresa. **Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo**. Nómadas .Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. I 17 (2008.1).[en línea] edalyc.uaemex.mx/pdf/181/18101705.pdf [consulta 4 de julio 2010]

Estas tecnologías han manipulado y formateado este cuerpo obediente, que muchas veces ha desobedecido y quebrado las reglas.

Siguiendo las palabras de Alfredo Caballera: *“Los cuerpos fragmentados se muestran en esas nuevas iconografías de control, donde el cuerpo “sano” como valor narcisista se transforma en una especie de collage en el que se construye la ilusión de pertenecer, según las necesidades de cada escenario. Imágenes en definitiva que se arman y desarman según la ocasión y la necesidad de mostrarse para seguir perteneciendo. Una sociedad “joven”, liderada mediáticamente por adultos disfrazados de jóvenes. La desigualdad social, desde el control y el espanto, disciplina a la sociedad.”*⁹¹

3.2 El cuerpo como instrumento social: cuerpo capitalista, cuerpo mercancía.

*“Las sociedades de control reemplazan a las sociedades disciplinadas”*⁹²

Retomando algunas ideas analizadas en el capítulo sobre cuerpo político, volveremos a repensar la idea de cuerpo dócil y castigado desde la mirada de Michael Foucault que confrontándolo con lo social se vuelve un cuerpo productivo y en muchos casos sin capacidad de rebelarse ante los poderes aunque el germen de la confrontación está agazapada y en constante acecho para surgir. Entonces el cuerpo dentro del sistema “capitalista”, bien digo el cuerpo capitalista, es un cuerpo cuya capacidad de trabajo se ha mercantilizado, convirtiéndose en fuerza real de trabajo.

Se ha producido un quiebre según Foucault de procesos histórico-rituales de formación de la individualidad a procesos científico-disciplinarios *“sustituyendo así la individualidad del hombre memorable por la del hombre calculable”*⁹³. Hablamos ahora de un cuerpo devenido en mercancía: medible, registrable, normalizado y estandarizado...un cuerpo que vuelve a ser sometido a reglas dentro de los flujos contemporáneos que estructuran y determinan un entramado en el cual está inserto.

⁹¹ CARBALLEDA, Alfredo. **Los cuerpos fragmentados. La intervención en lo social en los escenarios de la exclusión y el desencanto.** Buenos Aires, Paidós, 2008, pp.12-13.

⁹² DELEUZE, Gilles, “ Posdata a las sociedades de control en Ferrer, Ch. (comp.), El lenguaje literario nº 2, Montevideo, Norma. En: CARBALLEDA, Alfredo. **Los cuerpos fragmentados. La intervención en lo social en los escenarios de la exclusión y el desencanto.** Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 12.

⁹³ FOUCAULT Michael. **Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.** Bs. As., Siglo XXI editores, 2002, p.198.

“El control, si antes se expresaba en los cuerpos y se dirigía a ellos, hoy se inicia desde allí, desde esa necesidad de articularlos y de adaptarlos a las expectativas y a las posibilidades de la inserción social, y del mantenimiento de ésta a cualquier precio. El nuevo orden de los cuerpos, ahora fragmentados y reordenados según las reglas construidas por la competencia y el mercado, es una señal metafórica del estallido de la sociedad”⁹⁴

Sobre el tema eje Michel Bernard invita a que razonemos que el cuerpo no es una entidad cerrada en sí misma, al contrario su carácter es de condición abierta y eje modulador de pautas sociales: *“ la civilización occidental contemporánea nos hace asistir a un proceso de agotamiento del cuerpo del cual participamos querámoslo o no, proceso que entraña un mito presuntamente liberador, pero que, en realidad, penetra y transforma nuestra experiencia personal al introducir en el núcleo de nuestro ser subjetivo el peso enajenante de los imperativos sociales”⁹⁵*. Ese cuerpo al que hace referencia Bernard es irrumpido y metamorfoseado desde un principio por la sociedad de la cuál forma parte y a la vez muchas veces se repliega y entreteje condicionando y sosteniendo esa red de circunstancias sociopolíticas.

3. 3 *Habitus* y ritualización contemporánea.

“Hablar de habitus es plantear que lo individual, e incluso lo personal , lo subjetivo, es social, a saber, colectivo. El habitus es una subjetividad socializada”⁹⁶

PIERRE BOURDIEU

En las sociedades modernas el acento en el cuerpo se usó como un arma en la lucha contra el sistema moral dominante, pues se consideraba que imponía excesivas restricciones al cuerpo humano. Hippies, skin-heads , punks, emos, góticos utilizan su cuerpo, en particular su pelo como símbolo de su relación con la sociedad mayoritaria, es una práctica casi performativa que pone una parte o la totalidad del cuerpo también bajo la forma del repudio sociopolítico.

⁹⁴ CARBALLEDA, Alfredo **Los cuerpos fragmentados. La intervención en lo social en los escenarios de la exclusión y el desencanto.** Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 13.

⁹⁵ BERNARD Michel. **El cuerpo- Un fenómeno ambivalente.** España, Ediciones Paidós, 1994, p. 21.

⁹⁶ BOURDIEU, Pierre, y Loïc Wacquant. **Respuestas por una antropología reflexiva.** México, Grijalbo, 1995, p.87.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

El cuerpo pasa a ser no sólo un espectáculo meramente estético, un lugar donde mostrar o portar objetos carentes o no de belleza, sino que se transforma en un bastión que soporta y tolera todo tipo de impudicias, sobre todo de aquella violencia de las políticas y del poder.

Además del uso intencional del cuerpo como símbolo de grupo, el cuerpo muy a menudo representa la incorporación de clase del individuo. Esta idea aparece en las propuestas de Bourdieu, en particular en su concepto de *habitus*. Bourdieu explica las costumbres y formas de comportamiento cotidianas a partir de las condiciones socioeconómicas y de sus funciones sociales. El concepto de *habitus* denota la internalización de criterios que son específicos de una clase. Las diferencias entre la clase “alta” y la “baja” se reflejan, en particular en el cuerpo (hablar, caminar, sentarse, la manera de gesticular, la talla corporal, etc.). Incluso los ideales corporales a los que cada clase intenta aproximarse a través del deporte, gastronomía, vestimenta...: mientras que los de las clases “bajas” intentan desarrollar un cuerpo fuerte, los de clases “altas” ponen énfasis en un cuerpo esbelto y sano.

Podríamos plantear que:

“El principio de la acción histórica, tanto la del artista, la del científico o la del gobernante, como la del obrero o el burócrata, no es un objeto que pudiera enfrentarse a la sociedad como a un objeto constituido en la exterioridad. No reside en la conciencia ni en las cosas, sino en la relación entre dos estados de lo social, es decir entre la historia objetivada en las cosas, en forma de esas disposiciones duraderas que yo llamo habitus. El cuerpo está en el mundo social pero el mundo social está en el cuerpo...”⁹⁷ y “El habitus es, pues, la historia hecha cuerpo”⁹⁸.

Se procura en este momento ahondar tomando como eje de anclaje la cita anterior de Bourdieu para repensar la obra de dos artistas cubanos (Ana Mendieta – Juan Francisco Elso) quienes incorporaran al cuerpo como mecanismo de la acción, desde dos abordajes con algunas diferencias y otros puntos en común, Mendieta

⁹⁷ BOURDIEU, Pierre. **Sociología y cultura**. México, Ed Grijalbo, 1990, p. 53.

⁹⁸ GUTIÉRREZ, Alicia. **Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales**. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1994, p. 65.

como parte de su historia: un cuerpo transcultural y Elso como un cuerpo-objeto ritual. Esas construcciones en torno a lo contextual necesariamente derivan en la formulación artística de cuerpos emparentados directamente con la figura de lo social.

3.4 Cuerpos ritualizados en Latinoamérica I: Ana Mendieta.

Cuerpo transcultural.

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen”⁹⁹

Se parte de una biografía sucinta para poder contextualizar y posicionarse en la obra de Ana Mendieta:

Nace en La Habana en 1948 muriendo en extrañas circunstancias en Nueva York en 1985 poco antes de cumplir los 38 años. A los diez años emigró con su hermana a los Estados Unidos (sus padres participaron en la operación Peter Pan de los años sesenta, organizada por la Iglesia Católica y el anticomunismo de Miami)¹⁰⁰.

⁹⁹ En MOURE, Gloria. **Ana Mendieta**. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1996, p. 216.

¹⁰⁰ Su padre, Ignacio, apoyó en un principio la revolución de Fidel Castro y fue recompensado con un puesto de ministro en 1960. Sin embargo, su respaldo terminó y después de rechazar una invitación para que se uniera al Partido Comunista, fue incluido en una lista negra y considerado contrarrevolucionario. Ante el peligro que corrían sus vidas, Ignacio y su esposa Raquel decidieron proteger a Ana y a su hermana Raquelín y las enviaron a Estados Unidos junto a otros 14 mil niños, como parte de un programa conocido como Operación Peter Pan: plan católico anticomunista para salvar niños cubanos de la supuesta amenaza de ser enviados por la fuerza a la URSS, fue el mayor éxodo de niños en el hemisferio occidental, durante el siglo XX. Del 16 de diciembre de 1960 al 22 de octubre de 1962, 14,048 niños se trasladaron a los Estados Unidos. Sus edades fluctuaban entre 6 y 18 años; la mayoría viajó sin compañía adulta y sin dinero, a lo sumo, con una identificación colgada al cuello. Al principio, recibieron albergue en refugios; más tarde pasaron a orfanatos, hogares adoptivos o de particulares que recibían remuneración del Estado, a cambio de asumir sus cuidados. Ana Mendieta fue enviada a los Estados Unidos en 1961.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

Estudió en la Universidad de Iowa, donde realizó sus primeras performances. Posteriormente, investigó y trabajó con fotografía, cine en súper-8 y vídeo, como medios de registro y expresión. En los años 70 desarrolló una serie titulada “*Siluetas*”, que incluía fotografía, cine y vídeo. Sus obras, registradas en fotografías documentaban su arte efímero en la tierra, en las cuevas, usando los árboles, las raíces, el barro, la arcilla, las ramas, el fuego y la pólvora.

Produjo sus obras de performance entre 1973-1985. Amalgamaba elementos del body-art, del multiculturalismo y del feminismo. Superponía distintas obras e ideas y las retomaba, más que seguir un orden estrictamente cronológico.

Al principio de su carrera, articulaba la reivindicación de la mujer y el culto de la tierra/madre (y formas universales de las diosas de la fertilidad) en algunos cultos y mitos antiguos, con las ideas vanguardistas del Performance-Art.

En la década del 70, Mendieta también exploró los mitos precolombinos y empezó a viajar a México. Se concentraba en el poder de los mitos ancestrales para crear obras que revelaban, a la vez, una sensualidad visceral y la sofisticación conceptual de su poética. Dibujaba y marcaba en el paisaje de varias maneras las siluetas de su propio cuerpo. Esculpía la piedra, marcaba formas en la tierra y en la nieve, creaba formas con piedras y diseñaba las figuras con flores, sangre, arena y fuego. Las figuras en la tierra se borraban eventualmente por el viento, el agua, el fuego, o el simple con el pasar del tiempo. Mendieta preservaba las huellas de sus obras de arte en el celuloide.

“Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivo. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y es este conocimiento el que da realidad a las imágenes que han creado. Este sentido de lo mágico, del conocimiento y el poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los doce últimos años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

*misimos que me produjeron. Es a través de mis
esculturas que afirmo mis vínculos emocionales con la
tierra y conceptualizo la cultura”¹⁰¹*



Ana Mendieta: Silueta (1973)

Si el arte de la performance es fugaz en el sentido que sucede en un cierto período y después sólo se puede considerar como un documento, Mendieta desarrolló más el aspecto temporal empleando constantemente material efímero. Esto es válido hasta en las pinturas en las cuevas de Jaruco (La Habana), donde los dibujos actualmente han sufrido la corrosión. Pero esta fugacidad, al mismo tiempo se opone al aniquilamiento total.

“*Siluetas*” se muestra con regularidad repetitivamente, igual pero nunca igual. Esta ambivalente repetición se encuentra en toda su producción, tanto temática como formalmente, porque pese a que la silueta es el propio contorno del cuerpo de Mendieta, no se puede identificar, otorgándole un carácter universal, como lo es lo femenino. Lo mismo es válido en la elección de material; fugaces en el momento

¹⁰¹ En MOURE, Gloria. **Ana Mendieta**. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1996, pp. 182-183.

¹⁰² En MOURE, Gloria. **Ana Mendieta**. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1996.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

pero eternos como símbolos culturales y rituales; además, en muchos casos necesarios para la permanencia del ser humano y la naturaleza. De esa manera los contornos de un cuerpo humano, femenino son el instrumento para una expresión personal filosófica, religiosa, no un medio pasivo, si no un lugar de resistencia/trascendencia, algo que defiende la identidad cultural en la estructura reinante.



Ana Mendieta: Silueta (1973)

“Mediante mis esculturas earth-body—dijo Mendieta, me uno completamente a la tierra [...] Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas [...] [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser.”¹⁰⁴

¹⁰³ En MOURE, Gloria. **Ana Mendieta**. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1996

¹⁰⁴ Citado en RAMÍREZ, Juan Antonio. **Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo**. Madrid, Ediciones Siruela, 2003, pp.135-136.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

Ana Mendieta con cada posibilidad de “*Siluetas*” se repite como matriz, como “cuerpo-pavimento” dejando esa huella liminar, única e irrepetible en el paisaje, recortando una realidad y proponiendo otras cargadas de significaciones y derivaciones.

Evidencia un reclamo identitario; su cuerpo se convierte en símbolo que bucea para encontrar sus orígenes:

“La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana”.¹⁰⁵

Fernando Ortiz investigador y antropólogo cubano al definir los procesos culturales de Cuba utiliza el neologismo *transculturación*:

*“Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano”*¹⁰⁶

Transculturación vista como un proceso continuo, marcado por la convivencia histórica, por el mestizaje biológico y/o cultural que conlleva a una identidad común.

Ana Mendieta expresa con su “cuerpo/objeto transcultural”, su “des-pertenencia”, el exilio por imposición, la separación de la tierra-origen. Desgarrada de su matriz y puesta en otro lugar, transplantada a un “Nuevo Mundo”

¹⁰⁵ Citado por MEREWETHER, Charles. “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta”. En MOURE, Gloria. **Ana Mendieta**. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1996, p. 109.

¹⁰⁶ ORTIZ Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Barcelona, Editorial Ariel, 1973, p. 129.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

como los españoles que poblaron Latinoamérica, los negros procedentes de África producto del mercado de esclavos. Ana imprime en su obra ese entramado cultural de sus orígenes taínos (primeros aborígenes de Cuba) , de la colonia, lo mestizo, surgiendo de esta fusión un resultado nuevo que pierde en el transitar e incorpora elementos originales, plantada nuevamente en otra realidad (Estados Unidos) como otro fenómeno encadenado de transculturación, como un proceso de dolorosa sedimentación cuyo resultado no es ya una suma de identidades sino una nueva identidad .

Ana busca en la reafirmación de valores propios pero tratando de incidir con ellos en la realidad contemporánea.

“...en las últimas décadas muchos artistas de las regiones llamadas periféricas realizaron prácticas verdaderamente innovadoras en lo visual, pero la crítica colonizada, signada por la pereza mental y la dependencia, no sólo fue incapaz de acompañar dichos cambios en lo conceptual, sino que los invalidó, convirtiendo a sus virtudes en defectos”¹⁰⁷

La obra de Ana Mendieta ha sido objeto de un gran número de revisiones críticas durante estos últimos años. Centradas en la mayor parte de los casos en un análisis traumático justificado en la dramática biografía ,la crítica tradicional ha aislado el trabajo de esta artista, convirtiéndolo en una representación de sus dificultades personales o en una encarnación de la feminidad y la espiritualidad de las tradiciones sincréticas afrocubanas....

Sus trabajos han abierto un territorio del *body art* y arte de acción en el que la figura de la mujer ya no es un paisaje de deseo sobre el que proyectar, sino una afirmación de autonomía e identidad, un lugar de resistencia, un medio, similar al barro, mármol o metal, para dar forma a la propia historia. Ella era el más claro ejemplo de un artista de los márgenes, que integraba una identidad sexual politizada y una identidad cultural de su trabajo.

Por lo tanto el producto artístico de Mendieta no es ni folclórico, ni improvisado, ni autocompasivo, sino políticamente articulado y altamente vinculado con las prácticas artísticas de su tiempo, inclusive es el resultado de una lectura

¹⁰⁷ COLOMBRES; Adolfo. **Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente.** Bs.As, Ediciones del Sol, 2004, p. 186.

transparente de los juegos que se generan en el campo del arte con sus instancias de legitimación y/ o desvalorización de los propios productos discursivos.

“[...]La inmovilidad resplandece...El espacio de la inmovilidad hay que designarlo haciendo de él el espacio del ser. Un poeta [Noel Arnaud] escribe: “ Je suis l’espace où je suis ”.

Si soy el espacio en el que estoy, entonces el cuerpo de Mendieta es más ni menos que este permanecer siluetado- recuerdo, huella, impronta- a raíz de su estar.”¹⁰⁸



109

Ana Mendieta. Sin título, 1982. Técnica mixta sobre hoja, 14.7 x 8.9 cm

Entonces podríamos aseverar que el cuerpo es el vehículo de estar-en-el-mundo, y tener un cuerpo significa para un ser vivo, confundirse con ciertos proyectos y emprender continuamente algo. En suma, *“mi cuerpo es el eje del mundo”¹¹⁰*

Dice Merleau-Ponty que el cuerpo es un espacio expresivo pero no es un espacio expresivo entre otros espacios; es el origen de todos los otros, es lo que proyecta al exterior las significaciones dándoles un lugar. Lo cual hace que éstas

¹⁰⁸ Citado en SALABERT, Pere. **Pintura anémica, cuerpo succulento**. Barcelona, Alertes, 2003, p. 284.

¹⁰⁹ En MOURE, Gloria. **Ana Mendieta**. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1996

¹¹⁰ MERLEAU-PONTY Maurice. **La fenomenología de la percepción**. Barcelona, Península, 1975, p. 101.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mexicano (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

cobren existencia como cosas que tenemos al alcance de nuestras manos y ante nuestros ojos. En ese sentido nuestro cuerpo es lo que forma y hace vivir un mundo, parafraseando a Merleau Ponty es “*nuestro medio general de tener un mundo*”.

Y lo propio del cuerpo humano es en definitiva la capacidad de multiplicar mundos alrededor de él, de renovar o enriquecer sin cesar el mundo que nos es necesario para vivir.

3. 5 Cuerpos ritualizados en Latinoamérica II: Juan Francisco Elso. Cuerpo, rito y chamanes.



Juan Francisco Elso

La mano creadora, 1987, papel amate, ramas, yute, arena volcánica, hierro y vidrio¹¹¹

¹¹¹ En Catálogo **Ante América**, Biblioteca Luis Angel Arango, impreso por el Dpto. Editorial del Banco de la Republica, 1992, Bogotá, Colombia, p. 91, colección Magali Lara, México D.F

*“La mano creadora, una escultura de Elso que reproduce su propia mano con ramas, fibras y papel amate, a gran escala[...]. Es una mano llena de heridas que sangran, con la línea de la vida cortada. Su autor murió a los 32 años y se está convirtiendo en un mito”.*¹¹²

Al igual que en Mendieta la obra de Elso explicita una fuerte carga autobiográfica y ritual cuyo génesis se encuentra en las ceremonias afrocubanas (religión yoruba) practicadas en la isla de Cuba. El artista se revela ante nosotros desde lo ancestral, lo sagrado, deviene en chaman, su cuerpo es la conexión entre el plano mágico y el real, cuerpo traspasado por esta suerte de esculturas, un cuerpo en duplicado:

*“El arte fue para él un proceso místico de identificación con el mundo por vía de cosmovisiones latinoamericanas, a la vez que un proceso de orientación étnico-existencial enlazado con su vida íntima, significativo de modo directo para su propia formación. Así, hay ingredientes de importancia no explicitados en las obras, pues éstas son en realidad momentos finales de ciertas partes del proceso, códigos mediante los cuales Elso compartía sus iluminaciones [...] . Estos componentes poseen carácter ritual y simbólico en una dimensión real (constituyen una ceremonia personal), y a la vez en otra de significados artísticos. Pero con significantes que quedan ocultos a la mirada, contradiciendo la condición semiótica del arte. Es como si su fuerza simbólica se aprovechara sólo crípticamente, como poder esotérico de la imagen.”*¹¹³

¹¹² MOSQUERA, Gerardo. Catálogo: **Ante América**, Biblioteca Luis Angel Arango, impreso por el Dpto. Editorial del Banco de la Republica, 1992, Bogotá, Colombia, p. 91, colección Magali Lara, México D.F.

¹¹³ *Ibidem*

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
menciano (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**



Juan Francisco Elso

Por América, 1986, Madera tallada, yeso y tierra¹¹⁴

En sus paseos cotidianos con su auto por la isla recogía objetos que transmitían una potencial expresividad y uso plástico. Por ese hábito recolector establecería un lazo de unión con el "arte pobre" de Joseph Beuys. En contacto con esos presupuestos concibió una manera nueva de hacer: a partir de entonces su obra desestimó las fronteras genéricas tradicionales o las mezcló de manera particular; se consagró a la confección de instalaciones más bien efímeras, cuyo interés no estaba tanto en el resultado final, sino-a modo de un alquimista,- en la renovación que se producía en su interior, mientras las creaba.

No es extraño que una de las obras que abren la renovación artística de los ochenta en Cuba sea su arquetípico Martí, presentado en la II Bienal de La Habana bajo el título "Por América": El personaje histórico ha sido sincretizado con San

¹¹⁴ En Catálogo: **Ante América**, Biblioteca Luis Angel Arango, impreso por el Dpto. Editorial del Banco de la Republica, 1992, Bogotá, Colombia. Pag. 93, colección Magali Lara, México D.F.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

Lázaro o Babalú Ayé¹¹⁵, en una escultura de formato reducido y con una factura que recuerda los santos de la devoción popular. El rostro es el del héroe, pero el cuerpo está cubierto de llagas como el orisha y muy ligado como éste a elementos naturales como la tierra y la hierba. Elso quiere romper con el personaje patrimonio de los políticos e introducir la imagen en el ámbito de las devociones populares, en los cultos propiciatorios de la vida, volviendo a leer y ubicar a Martí desde una mirada más desgarradora e íntima, aproximándolo a las imágenes dolorosas del barroco americano. Según Gerardo Mosquera, la pieza es "un icono de la mística revolucionaria".

Lo particular en Elso no es que redescubriera ciertas manifestaciones de arte popular, ni la apropiación de símbolos de la imaginería religiosa, sino que su quehacer irradiase una ética y, más aún, una espiritualidad contagiosas. De ahí que sus coetáneos y más aún, los más jóvenes que llegaron al arte a mediados de los ochenta, lo vieran como una especie de "gurú", definitivamente santificado por su temprana muerte.

En Elso se atisbaba una posibilidad de transformación del arte. Este fue para él un proceso místico de identificación con las esencias latinoamericanas: un proceso enlazado con su vida personal, significativo de modo directo para su propia formación.

Por concepción y método, el arte de Elso regresaba un tanto a fundirse con la magia y la religión; todo en función de comprender el mundo y armonizar la relación humana con él, profundizando en la cosmovisión "primitiva" y reciclando sus bases, el cuerpo ritualizado trasciende lo meramente material para transformarse en modelo social para otras generaciones de creativos. En relación a Elso y otros artistas cubanos que actuaron en los mismos años y fueron influenciados por los

¹¹⁵ "Babalú Ayé es el Orisha de la lepra, la viruela, las enfermedades venéreas y en general de las pestes y miseria. Es muy conocido y venerado. Representa las afecciones de la piel, las enfermedades contagiosas, especialmente las venéreas y las epidemias en el ser humano.

En la naturaleza de día se esconde entre la hiedra, el coralillo y el cundeamor para protegerse del sol. Sale de noche. Orisha muy respetado y hasta a veces temido en Nigeria. Su culto viene de Dahomey (Benin), donde recibe el nombre de Azojuano (Azowano), Rey de Nupe, territorio de los Tapa. Su nombre viene del Yorùbá Babàlúáiyé (padre del mundo), en África se lo conocía bajo la denominación de Samponá o Sakpatá, por ser la viruela y la lepra enfermedades mortales". Extraído de Religión Yoruba [en línea] cubayoruba.blogspot.com/2007/.../babalu-aye.html.

trabajos corporales de Ana Mendieta, Gerardo Mosquera dice: “...actúan con elementos de su propia cultura, vivos en su contexto cotidiano. Además, lo hacen para “meterse” mas en su cultura, arraigando su identidad. Y lo que es mas importante, no procuran encerrarse en ella para florecer en la comodidad del localismo: intentan proyectar valores, acentos y puntos de vista de nuestro acervo dentro de una perspectiva humana global, y, al mismo tiempo, capaz de acción específica en el mundo contemporáneo.”¹¹⁶

3.6 A propósito de Mendieta y Elso.

Ticio Escobar formula en relación a lo ritual confrontándolo con lo social que: “...el rito articula a la sociedad y la cohesiona, que renueva su cuerpo cansado e inventa puentes entre el individuo y la colectividad, entre el ser mortal y los dioses, entre el hombre y la naturaleza”¹¹⁷.

Como se ha visto hasta aquí esa modulación es clara en toda la concepción estética de Mendieta y Elso:

“Ana se usó a sí misma como una metáfora. Y hasta su muerte trágica pareció completar el ciclo — con una lógica escalofriante— en una última obra. Como signo de la utopía e imposibilidad de su proyecto, la silueta final quedó sobre el cemento de Nueva York, volviendo a los primeros performances de Mendieta con la muerte y la sangre. En Cuba se ha comentado que el arte de ella y de Elso avanzaba demasiado hacia lo ritual, y al insistir en una entrega ceremonial del cuerpo, podría estar relacionado con la muerte temprana de ambos artistas.”¹¹⁸

Al ejemplificar con estos artistas que formaron parte de la transformación de las artes plásticas en Cuba en los 80 y también del proceso de metamorfosis de las

¹¹⁶ MOSQUERA, G. **Identidad y cultura popular en el nuevo arte cubano.** En Catálogo Made in Havana, Contemporary art from Cuba, curador Charles Merewether, Art Gallery Road, Synead, 2000, p. 44.

¹¹⁷ ESCOBAR, Ticio. **La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay.** Asunción del Paraguay, Centro de Artes Visuales- Museo del Barro, 1993, p. 193.

¹¹⁸ MOSQUERA, G. **Arte, Religión y Diferencia Cultural.** [en línea] http://www.replica21.com/archivo/articulos/http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.htm [consulta 13 abril 2010]

nuevas concepciones del arte corporal y de acción en Latinoamérica ; la idea es paralelamente retomar conceptos como los de “tigritud” y “negritud” que ya fueron discutidos en África hacia los años 60, cuando Wole Soyinka¹¹⁹ expresaba: “*Un tigre no anuncia su tigritud: salta. Un tigre no esta en la selva y dice: Yo soy un tigre. Al pasar junto al lugar donde esta el tigre y ver el esqueleto de la gacela es cuando se sabe que allí ha rebosado su “tigritud”*”. La mirada profunda de Medieta y Elso reafirman este modo de acción en sus prácticas artísticas y posicionamientos , dejando una huella o marca potente en relación a la contemplación “propia” ante el mundo y siendo referente en el arte de acción de su país y la irradiación hacia otras regiones

3. 7 Grupo Escombros. Artistas de lo que queda (Bs. As.).

Se lee en el Primer Manifiesto: La Estética de lo Roto del Grupo Escombros que data del año 1989:

“La tortura rompe el cuerpo; la explotación irracional de la naturaleza rompe el equilibrio ecológico; la desocupación, el hambre y la imposibilidad de progresar, rompen la voluntad de vivir; el miedo a la libertad rompe la posibilidad de cambio; el escepticismo rompe la fe en el futuro; la indiferencia de los poderes rompe la dignidad de los que no lo son; el individualismo salvaje rompe todo proyecto de unidad. En la sociedad despedazada nace la estética de lo roto: Escombros.”¹²⁰

El grupo recupera con sus producciones de carácter netamente político-social y autorreferencial, las prácticas realizadas a principio de los setenta y truncadas por

¹¹⁹ Nombre literario de Akinwande Oluwole Soyinka; Abeokuta, 1934. Escritor nigeriano. Sus manifestaciones de hostilidad a la política de los dirigentes nigerianos durante la guerra de Biafra le valieron dos años de cárcel (1969-1971). Es autor de obras dramáticas en las que rescata las tradiciones yorubas: *La danza del bosque* (1960), *El león y la perla* (1963), *La muerte y el caballero del rey* (1975), *Isara* (1993) y *The Beatification of Area Boy* (1995). Tras la publicación de su primera novela, *Los intérpretes* (1965), aparecieron la narración autobiográfica *Aké: los años de infancia* (1981), *Requiem for the Futurologist* (1983) y *The Trials of Brother Jero* (1988). Es autor, asimismo, de poesías (*Poesías de la cárcel*, 1969; *Ogun Abibiman*, 1976; *From Zia with love*, 1991) y de ensayos (*The Open Sores of a Continent: A personal Narrative of the Nigerian Continent*, 1996). Destacan asimismo sus memorias de la cárcel tituladas *El hombre muerto* (1972). Recibió el premio Nobel de literatura en 1986. En 1997 el gobierno de Nigeria dictó una sentencia de muerte contra su persona, acusándole de presuntos actos de traición. Desde entonces vive exiliado en EE UU., [en línea] <http://www.biografiasyvidas.com/biografias/s/soyinka.htm> [consulta 26 de junio 2010]

¹²⁰ Catálogo. **Pancartas**. Centro Cultural de la Cooperación ,Festival de la Luz, Bs..As., 4-08-2004

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

el proceso militar, reinaugurando las experiencias conceptuales del “Arte de Sistema”¹²¹ desarrollado entre 1967 y 1977. La fotografía es el dispositivo de registro y el cuerpo es el lugar material y físico que inscribe la dialéctica del grupo:

“Somos la estética de la violencia expresiva. Una estética que se basa en la forma rota (el cuerpo crispado), la forma inerte (el cuerpo desnudo); la forma oculta (el rostro velado); el no-color (uso excluyente del blanco y negro).”¹²²



123

Grupo Escombros. Forma anónima 1988

Los espacios seleccionados para dar cuenta de las producciones y acciones son lugares no convencionales para el transeúnte ciudadano: canteras abandonadas, áreas debajo de autopistas, como bien dice el grupo espacios abandonados a los que se les arrebató la memoria. El uso y recuperación de lugares que propone Escombros toma como punto de partida el concepto acuñado como “Arte del Lugar” por Lucy Lippard: “...hace frente a las concepciones ahistóricas de la sociedad actual y su desvinculación con problemáticas sociales. Contrariamente a cualquier

¹²¹ Experiencias múltiples: arte intermedial, performance, acciones, puestas y presentaciones en lugares públicos como plazas y espacios externos al circuito artístico.

¹²² Extracto del Primer manifiesto citado en catálogo, *op. cit.*

¹²³ En Catálogo. **Pancartas**. Centro Cultural de la Cooperación, Festival de la Luz, Bs.As., 4-08-2004

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

manifestación sólo formalista de arte público, el Arte del Lugar antepone la urgencia de alzar la voz para la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales .El lugar se transforma en un emplazamiento social con contenido humano.”¹²⁴



125

Grupo Escombros. La piedad latinoamericana 1988- 2004

Para el grupo la fotografía es un medio de señalización, de huella y en *Pancartas I y II* es una puesta en escena que remite directamente al acto de simulacro. Una escenificación (huella) de la realidad que deviene en alegoría, la encontramos en *La piedad 2004*, no como apropiación directa de la historia del arte sino a través de la metáfora. El cuerpo en *Escombros* es un cuerpo metafórico y a la vez inmóvil que trae a la memoria los cuerpos abusados y puesto en sacrificio de la década del 70, remite en forma explícita a la violencia contenida, al abuso de los cuerpos políticos y sociales. Cuerpos inmóviles pero en actitud de tensión, donde la construcción de la memoria histórica encadena en estos procesos gestados por el

¹²⁴ Citado en LORENZANO Sandra y BUCHENHORTS Raplh (Ed.).**Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen.** Buenos Aires, Editorial Gorla, 2007,pp. 200-201.

¹²⁵ En Catálogo. **Pancartas.** Centro Cultural de la Cooperación, Festival de la Luz, Bs.As., 4-08-2004

proceso fotográfico registros de cuerpos que inscriben una historia la historia paralela, la no oficial.



126

Grupo Escombros. Mariposas 1988

3. 8 EPS HUAYCO: Sarita Colonia (Perú).

Hacia el año 1980 E.P.S Huayco, incorpora propuestas de carácter conceptualista en el arte de Perú, la sigla EPS se puede leer como “Estética de Proyección Social” y huayco en quechua significa avalancha.

Los integrantes del grupo E.P.S. Huayco recolectaron alrededor de 10.000 latas vacías de leche en polvo que aplastaron creando módulos, formando un gran plano en el que pintaron un plato de salchichas con papas fritas (salchipapas) haciendo alusión a la comida que come al paso las gente de menos recursos en la capital de Perú. Al año siguiente en una segunda etapa, agregaron unas dos mil latas más y repintaron la suma total con un retrato de Sarita Colonia Zambrano¹²⁷. El

¹²⁶ En Catálogo. **Pancartas**. Centro Cultural de la Cooperación, Festival de la Luz, Bs.As., 4-08-2004

¹²⁷ Sarita Colonia Zambrano (1914-1940): figura de culto netamente popular, generadora de cierto número de milagros (no comprobados ni aprobados por la iglesia), se cuenta que fue asaltada y violada por dos bandidos, en el intento de violación los malviviendo descubren que no tiene sexo, se dice que la Iglesia negó salvar su alma más allá de que llevaba consigo la atribución de milagros,

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

retrato montado sobre una colina que da a una carretera muy transitada por trabajadores, devino en un lugar de culto y ofrendas. Francisco Mariotti integrante y fundador del colectivo E.P.S: Huayco comenta en relación a Sarita Colonia y el proceso de análisis de la obra:

“La primera parte, agarrar los andes, el arte popular que sobrevive y la ideología estética popular. Y en segundo [término agarrar a] Lima, la galería, el arte que consume la sociedad dominante, dominante por controlar el mecanismo económico. Y [...] la idea de la alfombra se lleva a ese nivel y la lata permite analizar el problema de las transnacionales y de los intereses que se juegan allí y de la miseria, de la explotación. Y por qué la clase dominante ha llegado a manejar los mecanismos económicos desde la conquista.

El último capítulo que es la Sarita abre la posibilidad del asunto religioso, mágico y eso que es tan fuerte e importante.”¹²⁸



EPS. Huayco. Sarita Colona.1980. Fotografía: Marian Ryzek ¹²⁹

muere de malaria y es enterrada de una fosa común, su mito ha ido creciendo , actualmente la Iglesia ha cambiado su posición aceptándola como una santa no oficial.

¹²⁸BUNTIX Gustavo (ed.).**E.P.S. Huayco. Documentos.** Lima, Centro Cultural de España en Lima, 2005,pp. 250-251.

¹²⁹ En CAMNITZER Luis. **Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano** .Montevideo, Casa editorial HUM,2008,p. 122.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Completando esta idea Gustavo Buntix formula sobre dicha obra que asemeja a una huaca postmoderna, tomando como modelo el culto a Pachacámac¹³⁰ al dejarle en peregrinación cruces, plantas de ruda y otros elementos con carga votiva:

“Horizonte utópico en el que convergen la emoción religiosa y la convicción ideológica. El cambio revolucionario buscado en el encuentro entre lo espiritual y lo político. La política de lo milagroso: la “Sarita” de E.P.S. Huayco puede sin duda ser vista como arte comprometido, pero también, inevitablemente, como un monumental exvoto.”¹³¹

“Imágenes populares locales son reelaboradas mediante procedimientos cosmopolitas y sofisticados, precisamente para mejor actualizar y revalorar las primeras subvirtiendo los últimos.”¹³² Directamente Buntix hace referencia a la apropiación de la técnica por puntos para lograr sombreados en el efecto cromático de la grilla de latas en alusión directa al comic y específicamente a la influencia del Pop con Roy Lichtenstein y esos puntos devienen en latas en este caso vacías parodiando a las latas de las sopas Campbell’s de Andy Warhol y continúa con la idea exponiendo: *“E.P.S. Huayco metaboliza sus fuentes, las transforma en energía propia. Warhol convierte “imágenes-vedettes” o latas de sopa [...] en mercancías sofisticadas para una elite internacional. E.P.S. Huayco, en cambio, logra finalmente una cierta pero efectiva comunicación con los sectores populares presentando al objeto mismo como una imagen rabiosamente específica de pobreza y de fe”.*¹³³

3. 9 Cuerpos artísticos (Mendoza) I: Grupo Periferia: un caso de demanda de justicia MARITA CASTRO.

Periferia propone en forma de documento y/o comunicado en relación a parte del proceso de la intervención: “Un caso de demanda de justicia” que :

¹³⁰ Santuario prehispánico que se encuentra muy cerca de Lima, actualmente sobre sus ruinas muchos indígenas realizan rituales poniendo de manifiesto a una cultura que intenta pese al sincretismo mantener su identidad.

¹³¹ Op. cit. pp. 104-105.

¹³² Op. cit. p. 104.

¹³³ Op. cit. pp. 105-106.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

“Narra visualmente el caso de María del Carmen Castro, “Marita”, una obrera atropellada camino a su trabajo, cuyo cuerpo abandonado al borde de la calle hizo visible la flagrante violencia ejercida a diario desde la sociedad civil y desde el Estado hacia las personas de los sectores populares. La justicia oficial desistió con facilidad la búsqueda de la verdad detrás de la tragedia. Tras el objetivo de visibilizar esta situación, el grupo de arte “Periferia” (Rosas, Iglesias, Leiva, Zalazar, Distéfano, Genre, Catapano, Pereira, Riera), utiliza diversos medios expresivos no-ortodoxos en defensa de valores éticos-políticos.

María del Carmen Castro nació el 18/12/1983. Vivía en el Algarrobal con sus padres Armando y Lourdes y sus hermanos Claudio y Hernán, operaria en una fábrica de lácteos.

Fue atropellada en San Martín casi Coronel Díaz de las Heras el 25 de setiembre de 2004. En el hecho intervino la Comisaría 4ta de Ciudad. La investigación consta en el expediente N° P 9494/05/06 – Poder Judicial- Un testigo aportó datos, que fueron ignorados.

En sus cortos 20 años brindó alegría, solidaridad, entusiasmo y esperanza. La familia, la comunidad y el grupo “Periferia” desde el Arte se hacen presente para pedir VERDAD Y JUSTICIA.”

Grupo de Arte multidisciplinar PERIFERIA



Grupo Periferia

Fotoregistro de la intervención.2007. Fotografía: Ángela Genre

El resultado es la matriz con la imagen de Marita repetida con la técnica del stencil, intervención que fue documentada y fotografiada donde encontraron el cuerpo, pero para llegar a la producción propiamente dicha el grupo tuvo que indagar en diarios, entrevistas a los familiares y conocidos, visitar el lugar, reunirse, charlar y debatir internamente

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

Se puede pensar a partir de esta intervención en el muro en una relación directa con los graffitis “en memoria” que aparecen en zonas periféricas o barrios marginales de Mendoza y otras ciudades. Graban el sitio donde alguien fue abatido por la policía, en venganza o también por accidentes, se los diferencia de la propuesta de Periferia ya que más que la imagen-texto del estencil, son recordatorios con el nombre de la víctima, una cruz, la fecha de la muerte y alguna frase como homenaje. El espacio demarcatorio está presente en ambas posibilidades expresivas, la zona ha transmutado en un lugar con un carácter votivo, el cuerpo es un cuerpo ausente y negado en muchos casos por los ardides de la sociedad y la justicia, pero desde la producción artística se recupera y se hace visible es un cuerpo (Marita) que interpela a todos para repensar nuestra conducta ante casos como el de “la mejor flor”¹³⁴.



Grupo Periferia. Fotoregistro de la intervención.2007.Fotografía: Ángela Genre

Graciela Distéfano actual directora del ECA (Espacio Contemporáneo de Arte) plantea sobre las acciones del grupo en su viaje a Perú: “... *atravesando tiempos y espacios, violencias del presente global, el grupo Periferia marchó a Cuzco en una suerte de peregrinación para exponer en el Museo de Qorikancha “Demanda de justicia” el caso de Marita Castro transformado en ícono de los destiempos de nuestros sistemas judiciales y los efectos de sus desajustes. Para*

¹³⁴ Este texto acompaña la imagen en los stencils y hace alusión a la rosa como flor preferida de Marita

inquietar al tiempo, para reencontrar la esperanza.”¹³⁵ Periferia no busca en tanto indagación político-social quedarse en un punto del conflicto (el pedido de justicia) , su retórica reclama romper los límites de las zonas sensibles del inconciente colectivo social para formular algo más arriesgado la propia valoración como cuerpo topográfico constructor de un espacio-territorio: Latinoamérica.

3. 9.1 Vulnerabilidades. Paralajes entre Sarita Colonia y Marita Castro.

*“La violencia es seguramente una pequeña muestra del peor orden posible, un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable del hombre con respecto a otros seres humanos, un modo por el que nos entregamos sin control a la voluntad de otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro. En la medida que caemos en la violencia actuamos sobre otro, poniendo al otro en peligro, causándole daño, amenazando con eliminarlo. De algún modo todos vivimos con esta particular vulnerabilidad, una vulnerabilidad ante el otro que es parte de la vida corporal, una vulnerabilidad ante esos súbitos accesos venidos de otra parte que no podemos prevenir.”*¹³⁶

Ambas producciones se entrecruzan en varios puntos, la violencia como forma social de expurgación y sometimiento ante el otro, en ambos casos lo físico como aura presente. Si bien la materialidad corporal no sea palpable es trasladada a la tierra (Sarita) y la pared (Marita) como soportes; lo mágico y religioso como posibilidad de mantener sus cuerpos vivos y la trascendencia de un cuerpo ausente pero mentalmente estructurado en el pensamiento de ciertos grupos sociales que desde diferentes posibilidades pictóricas y materiales (latas como grilla, graffitis y stencil) se hacen presentes como documentación de un espacio y/o territorio en que la pobreza y exclusión forman la fisonomía de la conformación social de muchos sectores olvidados de Lima o de Mendoza.

¹³⁵ DISTEFANO Graciela. **Modernidades y desmodernidades. Inquietar el tiempo.** En Arte al día , 30-5-2008. Periódico on line.

¹³⁶ BUTLER, Judith. **Vida precaria. El poder del duelo y la violencia.** Bs As, Paidós, 2006, p. 55.



Grupo Periferia. Fotoregistro de la intervención.2007
Fotografía: Ángela Genre

3.10 Cuerpos artísticos (Mendoza) II: vulnerabilidades. Egar Murillo.¹³⁷

“EL TEMA SOCIAL SOY YO...”¹³⁸

El hambre bien puede ser sangre, seguro es violencia y por supuesto es periférico. Es así, si lo pensamos desde el imperio. (...)

EGAR MURILLO¹³⁹



140

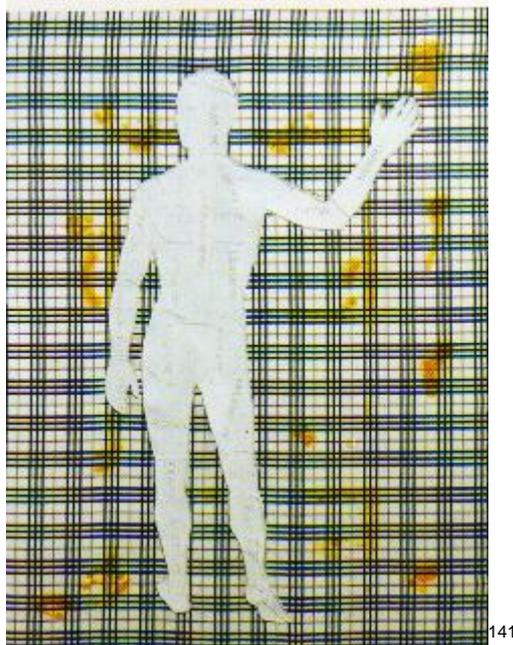
Egar Murillo. Figura inclinada. 2010. Monocopia. (s/m)

¹³⁷ Artista nacido en la provincia de Jujuy en 1957. Estudió en La Facultad de Artes de la UNC. Abordó las disciplinas de grabado, pintura y objetos, ha participado gracias a la Beca Fundación Proa, en el taller dirigido por Guillermo Kuitca entre 1994 y 1995.

¹³⁸ Extraído del Catálogo Exposición Exvotos, Centro Cultural Borges, Bs. AS, Julio-Agosto 1999.

¹³⁹ Citado en Los Umbrales. [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/)

¹⁴⁰ En Los Umbrales: [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/)



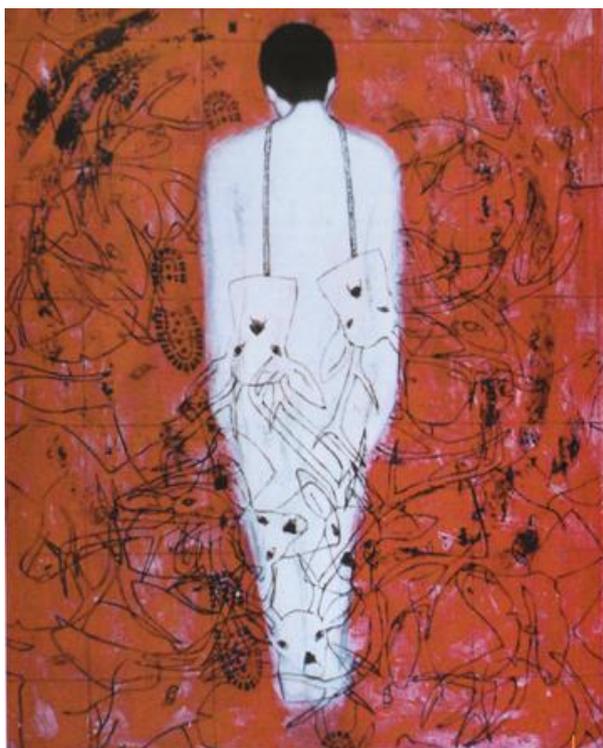
Egar Murillo Idea del destino. 2002.
Técnica mixta sobre tela (s/m)

“Un objetivo constante en su obra ha sido (y es), recuperar la tradición popular y religiosa, trasponiéndola al plano artístico con impecable realización. Santos, santitos y figuras ardientes alejan a Murillo del arte académico con tema burgués. Del mismo modo retoma el desnudo (recreando en una síntesis de sensualidad y dramatismo), para engalanarlo con un vestuario íntimo, que construye a partir de trozos de mantel de encaje artificial, de nylon, sustituto popular e indigente de ajuares elegantes y suntuosos.”¹⁴²

Murillo juega poniendo en discusión la noción de buen gusto en relación a las pautas de circulación y validación estética, transgrede desde la concepción misma de la obra y el uso de los materiales: resina poliéster, retazos de telas de segunda con posibles roturas, lo kisch se hace presente pero como metáfora de lo barato, recurso de las clases bajas al recurrir a los saldos y retazos...

¹⁴¹ En Los Umbrales: [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/)

¹⁴² VICENTE Sonia en Catálogo Exposición Egar MURILLO. **Monotipias**. Fundación Mujer, Mendoza, Noviembre-Diciembre, 2000.



143

Egar Murillo
Collar de ciervos rojo 2004
Material: mixta sobre tela. Medidas: 200 x 150 cm

El accionar crudo y matérico de la pintura cargada de un efecto pictórico terroso y sucio a la vez impone un acto de mala pintura, Murillo niega el oficio, lo académico. Sus figuras muchas veces a modo de siluetas delimitadas por contornos, recortan violentamente el fondo acentuando la planimetría. Laura Valdivieso habla de “ *una figuración nueva que resulta de la combinación ecléctica de diversas corrientes del Arte Contemporáneo como el Neoexpresionismo, el Arte Conceptual y la Transvanguardia* ”¹⁴⁴

*“La figura humana hasta sin piel , de espaldas (no se ven los rostros), somos todos, o es Murillo, o nadie. Porque lo popular es anónimo y colectivo.”*¹⁴⁵

¹⁴³ En Los Umbrales: [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/)

¹⁴⁴ Ibídem Valdivieso Laura, 1999.

¹⁴⁵ VALDIVIESO Laura en Catálogo Exposición **Exvotos**, Centro Cultural Borges, Bs. AS, Julio-Agosto 1999.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**



Egar Murillo. Sin título-2005
Material: mixta sobre papel impreso. Medidas: 87,5 x 119 cm

Los cuerpos en la obra de Murillo son cuerpos en conflicto, cuerpos testigos que llevan impreso los estigmas de una sociedad también en trance, la grafía corporal determina topografías gracias a un poder económico político, quien fija mapeos donde distribuirse y operar, estructurando zonas de mayor o menor vulnerabilidad social y corporal; Judith Butler habla de una “*distribución geopolítica de la vulnerabilidad corporal*”¹⁴⁷

“Existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física del hombre a lo largo del planeta. Ciertas vidas están altamente protegidas, y el atentado contra su santidad basta para movilizar las fuerzas de la guerra. Otras vidas no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso, y no se calificarán incluso como vidas “que valgan la pena””¹⁴⁸

¹⁴⁶ En Los Umbrales: [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/)

¹⁴⁷ Op.cit. pág 55.

¹⁴⁸ Op. cit. pág 58.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Este descarte y/o expulsión que en lo social deviene en separación de los sujetos de las lógicas diseñadas desde el capitalismo consumista¹⁴⁹, niegan la inclusión de estos, radicalizando y estigmatizando su origen; procuran que se transformen o queden catalogados como cuerpos desechables, cuerpos más que en situación de pobreza, son cuerpos en relación de pobreza, ya que este concepto no se puede definir a partir de la privación de cosas, sino en función de la falta de determinadas relaciones y la portación de otras, es decir un cuerpo es pobre cuando sus relaciones como vínculos necesarios determinan la imposibilidad del pleno desarrollo de las potencialidades humanas.

Latinoamérica como región es un ejemplo en muchas áreas de vulnerabilidad geográfica y social. Murillo desde sus cuerpos- pinturas determina y origina espacios desde la periferia para ocuparse de estas cuestiones y repensar desde lo matérico nuevas topografías o mapeos (Gran Mendoza)¹⁵⁰ que incluyan estos cuerpos desechables y lindantes como nuevas manifestaciones de contracultura que devengan en espacios-territorios de lucha. Entonces volviendo a la retórica de Judith Butler y hablando desde los cuerpos vulnerables:

¹⁴⁹ “En el capitalismo, [...] la pobreza se construye sobre la base de una producción no sólo suficiente, sino excedentaria respecto a las necesidades de la población. Por lo tanto, la condición de existencia de la misma es la exclusión de las grandes masas de la posibilidad de consumo de bienes que, bajo la forma de mercancías, escapan a su asequibilidad.” En NIEVAS Flabián. **El control social de los cuerpos**. Bs. As., Eudeba, 1999, p. 155.

¹⁵⁰ “[...]... un estudio realizado por la Universidad Católica y la Fundación Arcor determinó que un 54 por ciento de los chicos que residen en el Gran Mendoza se encontraba en condición de pobreza e indigencia, en una condición -en 2007- que comenzaba a tomar rasgos similares a los de la crisis de 2001.

Según el relevamiento, de los 192 mil niños menores de 14 años tomados en cuenta, que representan el 21 por ciento de la muestra total, el 31 por ciento se hallaba en la línea de pobreza y de ellos, el 21 por ciento era pobre y el 10 por ciento indigente, porque no alcanzaban a cubrir sus requerimientos alimenticios básicos.

En ese esquema, se indicaba que el censo de 2001 había demostrado que de un total de 458 mil chicos de la misma franja de edad, 101 mil tenían, para esa época, al menos una de sus necesidades básicas insatisfechas.

Las necesidades básicas insatisfechas se plantean en aquellos hogares en los que, por lo menos, se da alguno de los siguientes indicadores: hacinamiento, viviendas inconvenientes, baño sin retrete o sin agua, niños sin escolarizar y de familias que no cubren el costo de la canasta básica de alimentos.

En ese momento, en Mendoza 200 mil niños eran asistidos desde el Gobierno en merenderos, mientras 24 mil familias dependían de tickets alimentarios para vivir, lo que no brindaba una solución integral al problema, pero servían para paliar, en una pequeña porción, las necesidades.

En el orden nacional, se determinó que había 2 millones de personas que no tenían garantizado el acceso a una alimentación básica, lo que equivalía a aproximadamente 330 mil familias.” Extraído de “Chicos con problemas de desnutrición”, Editorial Diario Los Andes-2-06-10

“El cuerpo supone, mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumento de todo esto.[...] Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social...”¹⁵¹



Egar Murillo. Sin título | 2005

Material: mixta sobre tela | Medidas: 180 x 300 cm

3.11 A modo de cierre.

Los cuerpos ausentes de Marita Castro y Sarita, los desechables de Murillo, los inmóviles pero en tensión de Escombros, dan cuenta de zonas palpables, muchas veces confusas que construyen una historia de los cuerpos (en América Latina y Mendoza) pero no como los cuerpos actuales que propone la publicidad y los medios que explicitan justamente su falta de historicidad, que deambulan en presente, repitiendo movimientos y confundiéndose con la escenografía de la época,

¹⁵¹ BUTLER Judith..Op. cit.,p. 52.

¹⁵² En Los Umbrales: [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/)

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

intentando dar cuenta de un estatus ficticio como mensaje al resto (a esos cuerpos negados).

Las prácticas capitalistas contemporáneas plantean la escisión corporal que es el mejor modelo de aquello indivisible que es el individuo; interpretando a Deleuze los individuos se han transformado en “dividuos”, y el conjunto de la sociedad en resultados, encuestas, en datos, en números, etc. Los discursos políticos plantean un mapeo estadístico con porcentajes para paliar la vulnerabilidad social. Hay programas para combatir el hambre y la no inclusión desde temprana edad, es un pálido reflejo de un intento de buscar soluciones a problemáticas estructurales: *“Aunque el programa de la llamada "Asignación Universal por Hijo para Protección Social" constituye un avance significativo contra la pobreza infantil, todavía hay más de 2,8 millones de niños que no tienen ninguna cobertura social. Sobre 13,6 millones de menores de 18 años, uno de cada cinco no recibe ningún tipo de transferencia de ingresos en base a la niñez. Por eso, los expertos consideran que el programa no es "universal" como su nombre sugiere...”*¹⁵³

Cada vez hay más cuerpos que se sienten postergados, fuera de la historia y de la cimentación del rostro social. Stuart Hall plantea que. *“Cualquier sociedad o cultura tiende [...] a imponer sus clasificaciones del mundo político, social y cultural [...] las diferentes áreas de la vida social están diseñadas a través de dominios discursivos jerárquicamente organizados en significados dominantes o preferentes”*¹⁵⁴.

¹⁵³ BERMÚDEZ Ismael. **2,8 millones de chicos no tienen cobertura social**. Diario Los Andes, Mendoza, 14-06-10

¹⁵⁴ Citado en SCRIBANO Arián y FIGARI Carlos (Compiladores). **Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica**. Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2009, p 123.

CAPITULO CUATRO

POÉTICAS DEL CUERPO: YO CUERPO

El cuerpo que habitamos no es enteramente de nosotros, así como tampoco es del todo nuestra la forma en que lo vivimos plantea Michel Bernard¹⁵⁵. Siguiendo con su propuesta expresa que la experiencia corporal de cada uno de nosotros es trasvasada por lo social que es la base de toda cultura. Y que esa sociedad de una manera u otra es la que se mira a través del cuerpo, cuerpo en estado vital que “yo” en tanto cuerpo le ofrezco y ella permite el proceso biológico, educativo y de la reproducción.

4.1 Yo Cuerpo-Tattoo.

Al hablar del “tattoo” podríamos plantear dos presunciones acerca del principio del nombre. Una explicación procede de Tahití y sostiene que tatuaje deriva de la palabra “*tatau*” que quiere decir “conforme a las reglas del arte”; la otra versión que procede del vocablo *tata*, quiere decir “cortar o herir”. “*Tatuar entonces es alojar en el cuerpo determinados pigmentos, ungir la piel, cifrarla, pintar su interior. También es trazar, cavar, explorar.*”¹⁵⁶

Nos preguntamos ¿cómo llegan los tatuajes a ser un producto de moda y forman parte de ese circuito?¹⁵⁷, máxime si se tiene en cuenta que se trata de una práctica milenaria y emergente de rituales religiosos o de iniciación. La cultura es la encargada de activar los mecanismos de reinterpretación resemantizando los signos que le son extraños (prácticas de tatuajes, escoriaciones, piercings, etc.) para hacerlos cada vez más familiares, y la moda es el uno de los dispositivos mejor

¹⁵⁵ BERNARD Michel. **El cuerpo- Un fenómeno ambivalente**. Ediciones Paidós, España, 1994.

¹⁵⁶ CROCI, Paulay MAYER Mariano. **Biografía de la piel. Esbozo para una enciclopedia del tatuaje**. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, p.26.

¹⁵⁷ “Los tatuajes serían una variante más dentro del conjunto de los consumos de moda que toma como presa el cuerpo: la dieta, el deporte, la cirugía estética. En CROCI, Paula y MAYER Mariano. **Biografía de la piel. Esbozo para una enciclopedia del tatuaje**. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, p. 46

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

acabado que concibió la sociedad de consumo para unificar y neutralizar las conductas.

Podríamos hablar de una moda propia de la práctica del tatuaje a través del *cover up*¹⁵⁸ (mecanismo de transformación permanente que es mejorado, actualizado, según los modelos vigentes), al mismo tiempo que se fortalece su condición de “tatuaje” hay más dibujos por lo tanto hay más tatuajes.

Cuando los adolescentes se tatúan no sólo intentan cambiar su apariencia física sino también, romper con el linaje familiar (violar con los tatuajes los rasgos heredados). Néstor García Canclini habla de procesos actuales de “europeización y/o norteamericación” de nuestras ciudades en Latinoamérica y algunas conductas dentro de ellas¹⁵⁹, que se han vuelto favoritas entre los jóvenes latinos: tatuarse, horadarse partes del cuerpo, ornamentarse, teñirse el cabello, utilizar determinado tipo de vestimenta y calzado, son ejemplo de ello

Tatuarse es una práctica performativa que pone la totalidad del cuerpo también bajo la forma del repudio político. El tatuaje puede ser tomado como una lucha contra el olvido y contra la agresión del mercado del consumo. Es también un emergente más de una cultura que prioriza la noción del cuerpo- imagen como vía de valoración social.

Nos preguntamos entonces ¿qué significa hacer hablar a un tatuaje?. Es un lenguaje con características definidas, universal e icónico, el tatuaje debe pensarse como un texto, como el resultado de la filiación entre la lengua y el cuerpo, texto que se arma en la mirada contemplativa de quien observa y lo que aporta el cuerpo tatuado. Cada tatuaje es permeable a una cantidad de lecturas posibles. La lectura es la designación de los sentidos, siempre será el resultado de una dialéctica entre la señal y quien la mira. En todo acto de lectura habrá más sentidos cuanto más competencia cultural posean los lectores. En los tatuajes reina la alucinación por los detalles.

¹⁵⁸ Cover up: superposición y simulación de los trazos de un tatuaje por otros.

¹⁵⁹ Espacios que adoptan los jóvenes como propios que a su vez limitan simbólicamente y así se dan los procesos de inclusión y exclusión, cuyo derecho de pertenecer a tal o cual grupo se reservan. En los procesos hay circunstancias determinantes como son la condición social, el barrio, los lugares que frecuentan, la música que escuchan, etc.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

Ciertos cuerpos tatuados se confunden con un bestiario de dragones, águilas, etc. (catálogo o inventario que propone un modo de organización que tiende muchas veces al infinito).¹⁶⁰

¹⁶⁰ Estos son los diferentes tipos de tatuajes clasificados en grupos más o menos arbitrarios debido a la constante mutación del universo tattoo que crea, reelabora y copia nuevos diseños.

“Biomecánico. Se basa en las películas e historias de ciencia-ficción. Son dibujos que suelen representar desgarros en la piel que dejan ver partes mecánicas o componentes electrónicos. Habitualmente se suelen hacer a gran tamaño y en blanco y negro.

Célticos. Es una variante del estilo tribal. Utilizan diseños geométricos a base de nudos y lazos que se entrecruzan entre sí, aunque también pueden incluir piedras preciosas o animales.

Con color. Actualmente se pueden conseguir prácticamente todos los colores, aunque con el tiempo pueden perder brillo e intensidad. Aquí lo primordial no es el contorno, sino las luces, sombras y los difuminados a color. Suelen ser tatuajes de tamaño medio o grande.

Tradicionales. Son los tatuajes de toda la vida, agrupando los temas marineros, religiosos, águilas, tigres o diablos, por decir algunos. Su demanda ha descendido en los últimos tiempos.

Tribales. La gran mayoría se realizan en negro, o si no, con pocos colores. Se inspiran en diferentes culturas: tribus africanas, indios, maoríes... Los diseños son muy variados.

Sombras y difuminados. En estos tatuajes el juego de sombras cobra protagonismo. Suelen ser diseños grandes, normalmente inspirados en temas fantásticos, así como animales mitológicos o diablos.

Estilo japonés. Los dragones, carpas y las flores son las estrellas de esta variante, donde destacan los colores, las sombras, el volumen o la sensación de movimiento.

Retratos. Se suelen realizar en blanco y negro, llegando a parecer verdaderas fotografías. La mayoría son de familiares, actores o cantantes”. En : **Tatuajes. Tipos de tatuajes.**
<http://www.publispain.com/tatuaje>.

Se podría realizar una segunda clasificación arbitraria del tatuaje según el proceso, los medios y prácticas:

“Tatuajes de henna (temporales): son un tipo de pintura sobre la piel que no requiere agujas, no penetra la epidermis, y por lo tanto no son peligrosos, son temporales (duran una o dos semanas) y totalmente indoloros. También se conocen como mehndi. Se practicó por primera vez en Mesopotamia hace miles de años y luego se introdujo en el arte indio en el siglo XII. Es una pasta hecha de extractos de la planta de la henna y de aceites esenciales que ayudan a refrescar y suavizar la piel. Los colores varían dependiendo de las hierbas que se mezclen con la henna.

Escuela moderna (Posmoderno): usa el arte del graffiti como fuente de inspiración, colores intensos y bordes definidos en las pintadas. Los tatuajes posmodernos suelen mostrar posturas y proporciones exageradas y detalles con colores contrastantes.

Escuela antigua (Tradicional): tatuajes de líneas sencillas y tonos planos con muy pocos colores (negro, rojo, verde, amarillo y azul).

Línea delicada: usa líneas más finas y más detalladas, es especialmente apropiado para tatuajes pequeños y femeninos.

Escribir es una de las formas de trazar o de marcar, es imposible no detenerse en la escritura cuando se piensa en los tatuajes. Transformar al propio cuerpo en un cuadro vivo es hacer al mismo tiempo un caleidoscopio humano, un arte del camuflaje, una segunda piel deducen Croci y Mayer¹⁶¹

4.1.1 Identidad tatuada.

Como método de identificación el tatuaje adquiere connotaciones discriminatorias y de exclusión. Dado que los tatuajes no se pueden borrar de la piel, no sólo se transforman de este modo en documentos de identidad, sino también en una suerte de condena a muerte. Prueba de esto fueron los campos de desaparición en América Latina, durante las dictaduras militares y los campos de exterminio nazis. Allí, la negación de la identidad era obligatoria, se despojaba al recién llegado de todo elemento o atributo que pudiera remitir a su condición de individuo social. A la vez que se le otorgaba una "nueva identidad", para diferenciarlos dentro del reducto.

En Auschwitz, el número tatuado daba cuenta de la fecha de ingreso al campo y también se lo utilizaba para indicar ciertos rangos (los números altos correspondían a los millonarios, quienes eran despreciados por los números bajos, que se correspondían con los que habían entrado primero), la estratificación en los campos de detención y el uso del tatuaje como estigma no se diferencian mucho, de cualquier otra sociedad, excepto por el velo del horror.

***Biomecánica:** requiere la combinación de partes biológicas y partes mecánicas, por lo que sólo lo deben realizar artistas especializados que sean capaces de reproducir la textura de ambas materias con autenticidad.*

***Aguada en negro y gris:** usa tinta negra y varios tonos de negro para completar el diseño. El tatuaje muestra una fuente de luz intensa y sombras delicadas. Mantiene su atractivo durante mucho tiempo.*

***Japonés, oriental o irezumi:** combinan en un dibujo sencillo el uso meticuloso de áreas negras con la aplicación de colores intensos." En: **Body Art. El arte de adornar el cuerpo.** <http://arteparalela.com/>
¹⁶¹ CROCI, Paulay MAYER Mariano. **Biografía de la piel. Esbozo para una enciclopedia del tatuaje.** Buenos Aires, Perfil Libros, 1998*

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

Ahora bien, al indagar entre las pautas que definen y caracterizan a las culturas juveniles actuales (tribus)¹⁶², una de ellas es la “socioestética”, que busca nombrar la relación entre los componentes estéticos y el proceso de simbolización de éstos: el vestuario, el conjunto de accesorios, los tatuajes, las marcas y lenguajes corporales, se han convertido en un emblema que opera como identificación entre los iguales y como diferenciación frente a los otros. Estos componentes son fundamentales para “hacerse reconocer” como únicos y distintos. Toda identidad necesita “mostrarse”, comunicarse para ser “real”, esto se llama “dramatización de la identidad”, formulación retomada del concepto de “acción dramaturgica” de Habermas¹⁶³. El joven ya sea individual o colectivamente hace una utilización dramaturgica de esas marcas, atributos y elementos que le permiten desplegar su identidad.

Nuevas identidades que los llevan a nuclearse en grupos, formando subculturas o guetos, como *la subcultura del tatuaje*: frecuentan socialmente locales donde se tatúa, participan de convenciones referidas al piercing y los tatuajes, consumen material informativo y bibliográfico del tema, proyectan futuros diseños.

¹⁶² “**Tribus**: En las sociedades urbanas de todo el mundo existen fenómenos de “cohesión” juvenil que últimamente son llamados “tribus”. Desde el punto de vista de los observadores, las tribus serían aquellos grupos de jóvenes reunidos alrededor de un -digámoslo provisoriamente así- “totem” capaz de representar anhelos particularizados de modo tal que pudieran valer por cierta “identidad”. Pero esta voluntad de entender a la juventud como un espacio seccionado según puras y depuradas “diferencias” sirve fundamentalmente a los fines de reforzar las reacciones típicas ante lo “otro” o lo “distinto”. De este modo, las tribus son percibidas como “amenaza” -en lugar de cómo “inminencia”-, y como “rebelión” - en vez de cómo “afirmación”-. Nuestro horizonte es distinto: las “tribus” [...] que aquí aparecen no son tribus (*en referencia a la República Argentina y a la Provincia de Mendoza*)*, los “tótems” que honran en muchos casos fueron construidos a la sombra de “tabúes”, ninguna busca cerrarse en sociedades herméticas sino que patrocinan, no usan talismanes visibles -son más bien discretas; su culto no abusa de la imagería; su comunicación busca, paradójicamente, el efecto de lo “desapercibido”- (*en muchos casos*)*. Las tribus - ciertas minorías culturales- [...] de los noventa son prueba fehaciente de la avanzada de un cambio cultural: contra la violencia, el abuso y la soberbia, por la libertad de expresión y la tolerancia.” En BELLOC, Bárbara. **Tribus porteñas. Conejillos de indias y blancos ratones: un breviario de zoología urbana**. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, pp. 12-13.

* *La cursiva es mía.*

¹⁶³ HABERMAS, Jürgen, Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos, Cátedra, Madrid, 1989. Citado en REGUILLO CRUZ, Rossana. **Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto**. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000.

4.1.1.2 Cuerpos tatuados: bordado en la piel de la memoria. Mirta Kupferminc¹⁶⁴



165

Mirta Kupferminc- Fotografía-2009

"Nunca me siento indiferente ante la presencia de un tatuaje, tal vez por haber crecido abrazada por los brazos de mis padres, numerados en Auschwitz. Mi trabajo intenta establecer una relación entre los tatuajes ornamentales voluntarios, y aquellos impuestos por medio de degradación, pero convertidos en testimonio", explica Kupferminc.

La artista hace una descripción de su obra (video-instalación-performance):
"dos fotos colgadas de 2 m x 2 m presiden la presentación. En cada una de ellas estará sentado un protagonista: un joven con su cuerpo totalmente tatuado"

¹⁶⁴ Mirta Kupferminc nació en Buenos Aires y estudió en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano, Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova.

Desde 1977 realizó más de 40 muestras individuales en Argentina y en el exterior, donde expuso en Alemania, Cuba, China, España, Estados Unidos, Inglaterra, Israel, Japón, Francia, Taiwán y Uruguay.

Representó a la Argentina en las bienales de Koichi, Kanagawa, Taipei, Cracovia, Győr, Lubjiana y Puerto Rico. Hay obras suyas en museos de Argentina, Taiwán, Japon, Alemania, Uruguay, Israel, Washington y en numerosas colecciones privadas de su país y del extranjero.

Es autora del Monumento a las víctimas del atentado a la AMIA, (Memoria Activa) emplazado en Plaza Lavalle.

¹⁶⁵ En <http://my.opera.com/paulchanceaud/blog/show.dml/4367212>

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

(ornamental) y mi madre exhibiendo su brazo tatuado en el campo de concentración. Ambos protagonistas aparecen sentados sobre una silla con alas, que es parte de mi iconografía"

En la misma habitación habrá una mesa con dos sillas, en donde un tatuador profesional hará dibujos efímeros (durarán una semana, aproximadamente) a los visitantes que lo desee, pero cada tanto, hará un número escrito en el antebrazo. Aquella persona que se acerque para que le ornamenten su brazo sabrá que puede tocarle un número en lugar del dibujo, y podrá decidir si se acerca o no. Pero la es que nadie sabe a quién la tocará.

"El tatuador decidirá a quien hacer el número de acuerdo a una consigna que yo le indicaré, totalmente arbitraria; como por ejemplo: todas aquellas personas que lleven algo de color rojo en su vestimenta", aclara Kupferminc.

En el video que se estará proyectando simultáneamente en la habitación continua, todo tipo de gente camina por la calle y cada tanto las prendas de vestir de algunos transeúntes, también se colorean de rojo. A ellos les puede suceder; ellos podrían haber sido marcados.

La muestra se complementa con una serie de fotografías intervenidas que expresan el pasaje de una aguja de tatuaje a un bordado. ”¹⁶⁶

Entre la obra de Kupferminc y la acción de tatuar se produce una fusión de operaciones: a cada paso de la aguja el tatuaje fija el proceso narrativo de la vida, es una autobiografía que relata fragmentos de una historia, donde la memoria combate a la indiferencia.

Valeria Gonzalez, curadora de la exposición expresa su impresión de la instalación: *“Designa un espacio que debe ser, como la existencia, transitado. La libertad no es un don, es la capacidad de elección que debemos ejercer en medio de*

¹⁶⁶ <http://my.opera.com/paulchauseaud/blog/show.dml/4367212>

*dificultades y coerciones. La conjunción es asimismo generacional, y un sobreviviente de Auschwitz puede enseñarnos a mirar el futuro.*¹⁶⁷

4.1.2 Mendoza Tattoo.

4.1.2.1 Charlando con el Gordo de Mohicano Tattoo.

En una charla bastante informal con Cristian Castro, de profesión tatuador y autodidacta, dueño de “Mohicano Tattoo” expresa que Mendoza no accede a una cultura del tatuaje, la oficialización y la moda han permitido una difusión en la provincia de esta práctica, pero no es más que una actitud casi que raya la frivolidad: *nos tatuamos por onda, para exhibirnos para ser uno más dentro del zoológico humano menduco....*

Al preguntarle por los diseños comenta que la juventud generalmente parte de diseños prefijados que observan en catálogos o en algún libro o que ven en algún actor o en la TV. El target extranjero que va a su local le permite a Cristian crear partiendo (y esto es nuevo dentro del mundo tatuaje) del fileteado (arte propio de la decoración de micros, autos, camiones, carteles que hacen referencia a un almacén, al tango, etc) incorporando este arte decorativo a los diseños de tatuajes con temas autóctonos y argentinos (El Che, Gardel, tango, etc).

Los tatuajes con diseños más elaborados se encuentran en las pieles de los extranjeros que visitan la provincia, ya sea por el cambio en dinero que los favorece y por una actitud menos conservadora que la nuestra.

Con respecto al trabajo es remunerado por hora sentado frente al cliente y por el tiempo que lleva la producción y ejecución de ese tatuaje.

En el momento que se estuvo en el local un cliente comentó que el primer tatuaje se lo hizo en su casa con un *chabón* que llevó la máquina y le salió medio *tumbero*, después vino a Mohicano y este es el tercer tatuaje que se realiza con

¹⁶⁷ Catálogo Exposición **Bordado en la piel de la memoria**. Mirta Kupferminc. Galería de Arte Arcimboldo, Bs. As., Diciembre 2009.

Cristian. “*El me da seguridad*”, comenta, “*por la higiene en las herramientas. Es más empecé con uno y no puedo parar....*” agrega.

4.1.2.2 Cuerpos artísticos (Mendoza): María Forcada-Héctor Romero. Body painting

El *body art* hace del cuerpo un acontecimiento artístico y soporte, extendiéndose al *body painting* él cual es confundido con el maquillaje artístico que tiene un marcado sentido utilitario y forma parte de una obra mayor, mientras que el *body art* pone el acento en el concepto, la concepción integral de la obra. Hay un dramatismo involucrado en esta expresión y tiene la intención de generar una reacción en el espectador.

Forcada y Romero han trabajado en performance, rutinas y espectáculos que incluyen *body art* en ámbitos que rompen con los circuitos tradicionales del arte (museos, galerías, centros culturales) como desfiles de modas, pubs, intervenciones urbanas, publicidades y declaran:

“Pintar un cuerpo supone trabajar con un soporte tridimensional vivo: la piel, con sus diferentes texturas, lo cóncavo, lo convexo y lo suave...El cuerpo se transforma a través de la pintura en el sentido de vestimenta que recubre la apariencia. Es el cuerpo desnudo que, sin dejar de ser cuerpo, adquiere una significación visual diferente”¹⁶⁸.

Piensan el arte corporal como un espectáculo, y sostienen que representa un juego para el artista donde interactúa con los espectadores y con los modelos, conformando una unidad.

4.1.3 Arte - tattoo.: algunas conclusiones.

Se podría inscribir al *tattoo* dentro de la corriente del *body art* (arte del cuerpo) o otra variante como el *body painting*¹⁶⁹, la piel como lienzo para expresar, comunicar y comunicarse. Muchos tatuajes son verdaderas obras artísticas; algunos tatuadores alcanzan elevados niveles creativos y técnicos, pero muchas veces son simples

¹⁶⁸ PAEZ Natalia. **El cuerpo como mensaje** Diario Los Andes, Mendoza, 8-09-2000.

¹⁶⁹ **Body-painting:** literalmente “pintura del cuerpo”, es el arte de pintar la piel humana con figuras o abstracciones (en lugar de cubrirla con ropas). Como un tatuaje provisorio.

transferencias de diseños reproducidos en catálogos llenos de los clichés de la cultura de los medios.

El ser un buen dibujante favorece esta práctica posibilitando variaciones en los diseños y en la creación propia. Existen tatuadores que firman sus trabajos como verdaderos cuadros vivientes, pero en la mayoría de los casos los dibujos quedan en el anonimato de los cuerpos que lo portan.

El arte del tatuaje se encuentra en un espacio intermedio entre la artesanía y el arte masivo. Y a la vez es compartido con otras prácticas, tales como el diseño gráfico y la moda, pero que tiene como variable fundamental el mercado. Entonces el tatuaje adquiere lamentablemente el adjetivo de adorno o estética corporal.

Los tatuajes se transforman así en productos de consumo: los diseños se calcan, se hacen por encargo, a cambio de una cantidad más o menos fija de dinero; entonces la práctica del tatuaje como tipo de discurso se ha legitimado o *naturalizado*, en palabras de Bourdieu.

4.1.3.1 Miradas en la piel.

En la actualidad existe una transferencia en el papel que antes cumplían los *graffitis* de la calle a los *graffitis* corporales: no es lo mismo “mirar” algo compartido por cualquier transeúnte que ofrecerle el propio cuerpo para “ser mirado”. “*Lo que es visible lleva la huella de una semejanza perdida, arruinada*”, dice Didi-Huberman¹⁷⁰; por eso la imagen se encuentra sostenida por una pérdida: ver (algo) es perder (algo). (Y por eso arrastra un principio de melancolía).

Frederic Jameson expone: “*La Mirada es lo que postula mi relación inmediata con los otros; pero lo hace mediante una inesperada inversión en la que pasa a ser primaria la experiencia de ser mirado, y mi propia mirada se convierte en una reacción secundaria.*”

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, George. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires, Edic. Manantial, 2000, pp. 17 y 18.

[...] la mirada del otro dirigida hacia mí confirma su existencia”¹⁷¹

Un juego de miradas....; en el paisaje urbano la mirada del otro se transforma en un lenguaje que comunica, expresa, hace que cada parte de mi cuerpo - tatuaje se signifique y se potencie, hay un instancia de poderes... , yo portador de imagen al entrar en contacto con el otro desnudo mi ser, me expongo y me vuelvo vulnerable... En palabras de Sartre ser mirado significa que soy vulnerable, en consecuencia mi cuerpo puede ser herido, ocupando un lugar del cual no puedo no evadirme y en el cual estoy sin defensas.

El cuerpo- tatuaje se “cosifica”, se convierte en objeto para Sartre. Una forma de coraza, de protección ante el “otro” y del “otro”, soy yo y los “otros” , entonces yo “devuelvo la mirada” a modo de resistencia , de lucha, como herramienta de flujo, de circulación, en la construcción de lo cotidiano.

Podríamos concluir planteando que desde los años sesenta lo cotidiano se hace arte y la tecnología se adhiere a la piel y cerrar nuevamente con palabras de Paula Croci y Mariano Mayer: *“Si el arte trabaja por y en contra de la muerte, si como han dicho- se escribe para no morir- también se podría tatuar para perpetuarse en el cuerpo; el tatuaje entendido de este modo, enfrenta y postula una lucha contra el olvido. Los tatuajes constituyen un simulacro de la propia muerte. Realizar en la vida cotidiana una obra de duelo sobre sí mismo a través de los tatuajes, permite vivir – en constante fuga pero vivir.-”¹⁷²*

¹⁷¹ JAMESON Fredric **El giro cultural** .Manantial, Buenos Aires, 2002,p. 142

¹⁷²CROCI, Paulay MAYER Mariano. **Biografía de la piel. Esbozo para una enciclopedia del tatuaje**. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998,pp. 177 178.

CAPITULO CINCO

POÉTICAS DEL CUERPO: CUERPOS MIRADOS

El propósito es una aproximación al mundo de la performance y al lenguaje corporal de la danza-teatro, en el ámbito de Mendoza, campo que no ha sido investigado desde el lugar que propone nuestra tesis. Una mirada atenta sobre los procesos de entrecruzamientos de dichas prácticas, producirán intersticios por los cuáles se colarán conceptos que de una u otra forma serán una de las instancias para responder a ciertas preguntas que se viene planteando en esta investigación, y sus conexiones y derivaciones en lo local.

Roselee Golbert, historiadora y crítica de arte especialista en arte contemporáneo y performance, intenta definir o indefinir la performance art con estas palabras:

“..... es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. Puesto que recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación- literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de vídeo, filme, diapositivas y narración- en busca de material, los despliega en cualquier combinación. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución”¹⁷³

¹⁷³ GOLDBERG Roselee. **Performance art**. Ediciones destino, Barcelona, 1996, p. 9.

5.1 Antecedentes.

Los artistas que esgrimieron la performance desde finales de los setenta hasta finales de los ochenta, personifican directamente la situación de su época; rebelión, marginalidad, represión, avanzada, son palabras que resuenan naturalmente en los oídos de esos creadores. Desde mediados de los noventa, sin embargo, las palabras que dominan la civilización son completamente diferentes: globalización, información, ecología, nuevo orden mundial, tecnología. Esto, sin duda, ha provocado el surgimiento de nuevas generaciones artísticas que responden a este distinto entorno. La idea es presentar algunos ejemplos que sirvieron de disparador para que grupos de la Provincia de Mendoza propusieran una mirada propia pese a las viables influencias y puntos en común que se pueden imputar .

5.1.1 Cuerpos performativos I : La Fura...Dels Baus.

“ Años 90 en pleno auge del menemismo como poder instaurado en la Argentina, los procesos artísticos se dan sin irrupción, grupos de muchas latitudes fluyen como moscas al dulce ; en mis viajes frecuentes a la Capital Federal entérome de un grupo catalán que está dando vuelta la cosmovisión del arte total : “La Fura Dels Baus”. ¡Sorpresa! un amigo me consigue entradas y llego al show con la más extraña expectativa ¿será un pastiche o alguna zafada gallega...? ”¹⁷⁴



175

¹⁷⁴ FURFARI Sergio (sic).

¹⁷⁵ Afiche espectáculo: SUZ/O/SUZ

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

El espectáculo “SUZ/OSUZ” persigue, acosa, hipnotiza, magnetiza e irrita a lo largo de distintos episodios enlazados sobre la naturaleza humana como si fueran viñetas contrapuestas: luz total- oscuridad, caos- orden, frenesí-reposo...La intención es que el público experimente sensaciones agradables y no tanto, acercándolo a la frontera de la vida misma., creándose una narración interna experimentada por cada espectador dada por el lenguaje corporal- actoral y la expresión plástica.

La estética de La Fura interrelaciona fondo y forma. El fondo es forma y contrariamente, se produce un borramiento de los límites entre público y actores. Es justamente el espectáculo quien anula el lugar correspondiente a uno u otro, se produce una fusión entre ficción y realidad. El espectáculo no pretende contar nada específicamente. Basta poner a un ser humano para que germine la historia proponen sus integrantes.



176

¹⁷⁶ Catálogo espectáculo: SUZ/O/SUZ

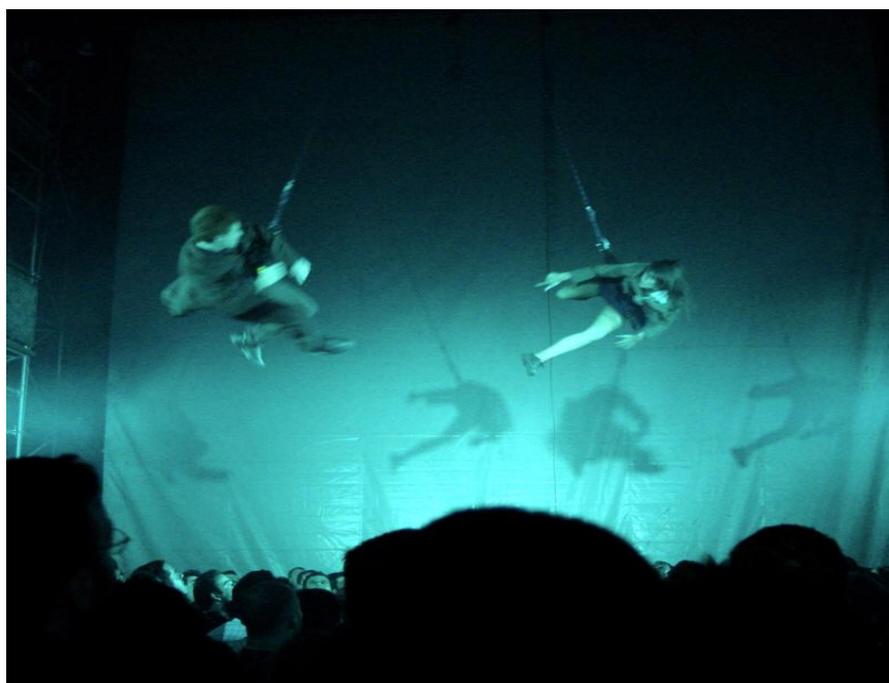
5.1.2 Cuerpos performativos II: De la Guarda...: *Villa Villa*

Queremos ir más rápido que la mente del espectador.

*Creamos diferentes atmósferas, dentro de las cuales estamos nosotros
y el público.*

*Nos interesa sobre todo transmitir un espíritu festivo, mucha energía,
estar sacados, pero no ser violentos.*

*Algunas imágenes son contemplativas, poéticas, en otros momentos
desarrollamos la acción entre el público.¹⁷⁷*



178

Comenzaron sin capital, haciendo teatro independiente. De ahí el nombre de *Villa Villa* (1995-96), que viene a ser otra denominación de sin dinero y a pulmón. La obra no tiene letra. Sólo acciones, sonidos, música, danzas con características tribales. Se intenta hacer un teatro que tenga un lenguaje universal y que sea sensorial. También que involucre desde el cuerpo. Son acciones que el espectador no las tiene que procesar o intelectualizar simplemente formar parte de la experiencia.

El público, cambia todas las presentaciones, hace que el show sea siempre diferente como si se experimentara un happening.. Al no haber butacas hay libertad para caminar, bailar, atrincherarse o ir directamente al medio de la cuestión para

¹⁷⁷ <http://www.delaguarda.com/info.htm>

¹⁷⁸ Villa Villa- Centro Cultral Recoleta- Bs.As.-1996.En <http://www.delaguarda.com/info.htm>

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

ser mojado o levantado en el aire. Podríamos hablar que el trabajo que realiza De la Guarda es un evento, una performance. Comentan sus integrantes: “*Utilizamos elementos de escalada (sogas, arneses, mosquetones...) para desarrollar nuestras imágenes; gran parte del show transcurre sobre la cabeza de los espectadores*”¹⁷⁹.



180

Este clima festivo no siempre fue el que transmitían sus integrantes. Parte de los directores antes de fundar De la Guarda, en 1983 estaban inmersos en La Organización Negra, donde expresaban sus sentimientos más agresivos posdictadura. Por esta época vieron por primera vez La Fura Dels Baus, lo que produjo un giro en su mirada sobre el teatro-performático y comenzaron a trabajar en el aire, en la calle, trepando al Obelisco.

En 1995 se unieron al Grupo femenino de danza El Descueve para arribar poco después con *Villa Villa* en el Centro Cultural Recoleta participando también éste grupo en el show como intérpretes creativos aportando su forma de expresión y su conocimiento en el manejo del cuerpo.

Ver De la Guarda es experimentar una sensación extraña. Es ver gente que vuela, que camina por las paredes, es participar de una lluvia de agua y de papelititos, es bailar y es soportar una verdadera tormenta...Es proponer al espectador que su cuerpo y sus sentidos formen y creen una conexión directa con la propuesta integrándolo totalmente al espectáculo, recordando las primeras experiencias como

¹⁷⁹ <http://www.delaguarda.com/info.htm>

¹⁸⁰ Villa Villa- Centro Cultral Recoleta- Bs.As.-1996. En <http://www.delaguarda.com/info.htm>

las de Kaprow que intentaba que hubiera una unión directa entre el arte y el que participa.

Entre el 18 y el 29 de junio de 1997 De la Guarda fue una de las atracciones del London International Festival of Theatre. En la Revista *Time Out* la periodista Jane Edwardes considera a Carlos Saúl Menen como “*la señora Thatcher del hemisferio Sur*”, diciendo: “*Además de carne y cuero , Argentina tiene algo nuevo para exportar. De la Guarda refleja el espíritu de una ciudad que ama la fiesta y que, aparentemente , nunca duerme*”¹⁸¹.

Mientras que en las páginas del *Daily Telegraph*, Kate Bassett ensaya una teoría un poco más arriesgada. “*Ellos caen como cuerpos ahogados (quizás sean “Los desaparecidos”), vistos desde abajo del mar o como almas perdidas en el limbo .A pesar de que, en última instancia, el show no me impresionó, difícilmente vaya a olvidarme de esta imagen*”¹⁸²

5.1.3 Cuerpos performativos III: Kasalamanka o el gran teatro en el cielo.

Justamente es el nombre de un grupo de artistas de Río Negro que hacen teatro aéreo. Maxi Altieri integrante de la compañía expresa: “*Eramos 12 0 13 personas que, por diferentes razones, coincidíamos en un lugar y teníamos un objetivo en común: juntarnos para crear. Nos engachamos con la performance y empezamos a darle contenido*”¹⁸³.

Sus shows recorren hechos relevantes de la historia argentina e intentan mostrarlos desde la óptica propia del grupo desde el aire...

Todo el montaje del show se arma y se desarma y ocupa muy poco espacio. Lo único que se utiliza es una grúa, para sostener el cubo desde el que se llevan a cabo los números.

¹⁸¹ <http://www.delaguarda.com/info.htm>

¹⁸² <http://www.delaguarda.com/info.htm>

¹⁸³ www.kasalamanka.com

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

La estética de Kasalamanka es deudora de La Fura al eliminar el espacio escénico, esa ruptura crea un posicionarse como espectador para ver un espectáculo ya no desde una mirada tradicional sino, formando parte de, e incorpora de De la Guarda el espacio aéreo como resultante de una integración de lenguajes pero conectados a través de un relato lineal que a veces irrumpe con microrelatos dentro de la estructura matriz.



184

5.1.4 Cuerpos performativos IV: Fuerzabruta.¹⁸⁵

“Nuestro lenguaje es la creación en el espacio. Intentamos usar todos los recursos posibles para afectar la sensibilidad del espectador y que esa sensibilidad le gane a la mente”¹⁸⁶

¹⁸⁴ www.kasalamanka.com

¹⁸⁵ “Fuerzabruta está compuesta por un grupo de artistas que se desmembró, en 2003 de De la Guarda (la famosa compañía argentina que era comparada con La Fura Dels Baus española).[...] Los postulados básicos sobre los que trabajan sus espectáculos están centrados en la percepción del público, como centro neurálgico a estimular. *“Fuerzabruta viene de un concepto muy primitivo, que implica hacer antes que pensar-detalla Fabito (Fabio D’ Aquila)-..Citado en SLUKICH Patricia, “La potencia de lo primitivo”. En Fuerzabruta. La patria de vanguardia. Diario Los Andes, Mendoza, 30-05-2010.*

La compañía argentina, sin el uso de textos y solamente a través del shock visual y los sonidos propuso contar la historia de nuestro país con elementos como luces, música y recursos escénicos de gran impacto en el “Desfile del Bicentenario”-25-05-2010.

¹⁸⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=ggOdDwzv4BE>

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**



La obra no se genera desde un guión. Diqui James explica que partieron de escenas base: el hombre que corre en la cinta, la murga, la pileta... El resultado es un storyboard personal: dibujos, bosquejos y nada de palabras. Aunque el trabajo artístico está íntimamente unido a lo hecho con De La Guarda, James esclarece dos diferencias primordiales: *"En Villa Villa la investigación partió del uso del espacio, pero acá, la teatralidad es algo que creamos desde la nada. Además, en Villa... las escenas son cortitas y en Fuerzabruta, el concepto fue intentar algo más largo"*¹⁸⁸



¹⁸⁷ Fuerzabruta: <http://www.youtube.com/watch?v=ggOdDwzv4BE>

¹⁸⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=ggOdDwzv4BE>

¹⁸⁹ Fuerzabruta: <http://www.youtube.com/watch?v=ggOdDwzv4BE>

María Laura Pacheco de ABC cultural , revista de arte on line realiza una entrevista a Fabio D'Aquila, productor y coordinador del espectáculo, entre algunas preguntas se rescata:

“¿Cómo surge Fuerzabruta?

A nosotros lo que nos pasó fue lo siguiente: De La Guarda se convirtió en una compañía en la cual habíamos desarrollado un lenguaje muy novedoso para la época, trabajamos con el teatro aéreo, tuvimos un show que creció y que tuvo muchísimo éxito mundial, inclusive en el año 2002 llegamos a tener 5 compañías de De La Guarda girando por el mundo. Fue explotada, había llegado a un lugar muy intenso y muy grande al cual obviamente no estábamos preparados. Y lo teníamos que ir viviendo, entendiendo y digiriendo. Y lo que nos pasó fue que en un momento necesitábamos experimentar y probar cosas nuevas, que fue lo que nos unió. En De La Guarda cuando nos juntamos la idea era probar, experimentar y encontrar ideas nuevas, y lo que nos pasó realmente fue que a partir del año '98 cuando entramos en el circuito de teatro comercial el show empezó a crecer y a crecer; empezó a existir mucha demanda del espectáculo y sólo nos dedicamos a eso, a hacer el show.

Y perdimos de alguna forma esta cosa de probar, de experimentar, de traer nuevas ideas. Nos dedicábamos a hacer el show, este show que tenía mucha demanda. Entonces para fines del año 2003 Diqui James nos trae la propuesta de empezar un nuevo espectáculo y empezamos a probar cosas dentro de De La Guarda, todavía no nos habíamos separado. Varias de esas ideas hoy están acá en Fuerzabruta.

Pero las 2 cabezas creativas de De La Guarda, que en ese tiempo eran Diqui James y Pichón Baldinú, no se ponían de acuerdo para trabajar estas nuevas ideas entonces apareció la necesidad de salir por otro lado y seguir probando y seguir incorporando esto que nos gustaba a nosotros: desarrollar cosas nuevas. Entonces concretamente la compañía De La Guarda se terminó y Diqui James, Ale García, Agustina James, Gaby Kerpel y yo formamos Fuerzabruta (5 de los que estábamos en De La Guarda).”¹⁹⁰

¹⁹⁰ www.abccultural.com.ar

5.1.4.1. Algunas conclusiones parciales en torno a la performance.

Los grupos analizados hasta aquí revelan aspectos en común como por ejemplo: trabajar con elementos de riesgo físico como eje estructural de sus espectáculos, el espacio escénico está condicionado a ese riesgo físico especialmente en La Fura, el espectador percibe el espacio escénico como un ámbito de catástrofe.

El espectáculo se debe repensar como un acontecimiento en el cual los campos perceptivos del espectador y del *performer*-actor asemejan espacios virtuales estrechamente entrelazados por redes de sentidos.

La Performance como acto social (al integrar directamente al espectador a la acción y que forme parte del espectáculo total) antes que una representación espectacular, deviene en un espacio de encuentro, lúdico, un lugar de vivencias. El actor como sujeto social cruza los límites entre lo representado y la representación, exponiéndose al público y ofreciéndose como material directo del acontecimiento artístico.

Este tipo de dinámicas que utilizan el riesgo físico y el cuerpo como pivote esencial tienden en su impronta discursiva a ofrecer al espectador una dimensión subversiva de la ceremonia o fiesta, que puede durar lo que dura el espectáculo pero la sensación de desorden de las estructuras del acontecer social, quedarán expuestas en las vivencias directas del público. Al respecto plantea Fabio D'Aquila: *“Ponés la fuerza antes que el pensamiento. Es el cuerpo el que se pone en juego : la idea es llevarlo a los límites, a posiciones a las que no está acostumbrado porque desde esos extremos es que se genera el impacto”*¹⁹¹

Este tipo de expresiones navegan en las márgenes, quebrando los modelos consolidados y replanteando los elementos obra- *performer*-espectador, creando un juego discursivo que cierra la triada e interconecta entrecruzando cada dispositivo, produciendo nuevas significaciones y relecturas.

¹⁹¹ Citado en SLUKICH Patricia. “La potencia de lo primitivo”. En: Fuerzabruta. **La patria de vanguardia**. Diario Los Andes, Mendoza, 30-05-2010.

5.1.5 Cuerpos danzantes: un acercamiento a “Tabula Rasa”.



192

En “Tabula rasa” el escenario cubierto de plumas, que vuelan por el aire y son tomadas pasando a formar parte del movimiento condicionándolo. Las luces adquieren tonalidades rojas y luego azules. Los cuerpos visten trajes negros, se cubren de tules que los hacen más volátiles. Movimientos que se quiebran, que se repiten en una secuencia al infinito. Imágenes que se almacenan en la mente. Mujeres y hombres que dejan de serlo para constituir un solo género. No hay distinciones, sólo un grupo . Cisnes negros que revolotean, mueren y matan, para luego volver a nacer. Según Corienne Enaudeau: *“Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia”*¹⁹³. La temática resultante en la composición coreográfica devino de la confrontación para convertirse finalmente en un paisaje neo-romántico extraído del ballet de fines del siglo XIX con arquetipos reconstruidos

¹⁹²La fotografía pertenece al espectáculo de la Compañía de Danza de Miguel Robles de la ciudad de Rosario. Nombre de la obra “Tabula Rasa” con música de Arvo Pärt y Hildegard Von Bingen. Dicha obra se presentó en el Festival de Danza de Nuevas Tendencias XIIª Edición en Mendoza , Setiembre 2007. Fotografía: Silvana Furfari

¹⁹³ ENAUDEAU, Corienne. **La paradoja de la representación**. Paidós, Buenos Aires, 2006, pp.27.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

*Imágenes revertidas fuertemente connotadas: cisnes en agonía, aves negras, cuerpos ambiguos en brazos quebrados, heridos en torsos rotos.*¹⁹⁴

Ras: igualdad en la altura de las cosas. Casi a nivel de algo

Rasar: pasar rozando un cuerpo con otro.

El catálogo de la muestra expone: “*Tabula Rasa es la posibilidad de revisar un género, sin juicio de valores ni pretensiones estéticos-historicistas.*”. Esta idea transparenta un poner sobre la mesa y repasar el concepto de géneros artísticos desde el movimiento, en este caso la danza-teatro, la performance y la hibridación de lenguajes .

Robles marca decididamente el curso de la coreografía: agitación y velocidad en el primer movimiento, extrema y prolongada lentitud en el segundo. Pero aunque determinado de esta manera, el coreógrafo coloca algo muy propio y muy personal sobre el escenario. Las aves salvajes de movimientos crispados revelan un mundo oscuro y ominoso que vale como contraste con aquel otro mundo que cita (El lago de los cisnes) pero que sobre todo vale por sí mismo.

Susanne Langer habla que la danza es una “*apariencia*” o una “*aparición*”, los bailarines crearan una danza, “*y una danza es una aparición de poderes activos, una imagen dinámica*”¹⁹⁵. Lo que el espectador realmente ve, oye y siente son “*las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza*”¹⁹⁶

La obra se divide en dos movimientos, el primero dramático; el segundo enormemente melancólico. Cuando se abre el telón, el piso está camuflado totalmente de plumas blancas que aguardan la llegada de las aves negras. Estos cisnes devenidos cuervos, con el cuello estirado, brazos quebrados y las manos por detrás, a la manera de alas que cada tanto agitan desesperadamente sin poder levantar vuelo emitiendo sonidos guturales, están inmersos en una danza en la que parecen querer devorarse entre sí. La agresividad y el sufrimiento están muy presentes, esta parte culmina con una ronda en donde parece que las aves, desesperadas, se despedazan.

¹⁹⁴ Catálogo: Festival de Danza de Nuevas Tendencias XII° Edición, Mendoza, Setiembre 2007.

¹⁹⁵ LANGER Susanne K.. **Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas** .Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966. p. 15.

¹⁹⁶ *Ibidem* , p. 15.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

En el segundo movimiento impera la tristeza y la agonía. Una pareja de cisnes negros se demuestran su amor y la profunda tristeza que sienten. Luego van a unírseles los demás cisnes. Los bailarines se igualan, todos con el torso desnudo y un tutú negro largo hasta los tobillos. El ambiente tiene un tinte azul, pacífico, los cisnes se resignan y esperan su muerte. El cuerpo lo tienen quebrado, así como sus brazos. Nos muestran su despedida, a partir de un momento coreográfico realizado en dúos, donde las aves se investigan y se sienten con movimientos ondulantes y delicados.

Dice Jean Baudrillard: *“Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”*¹⁹⁷ [...] *Seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona. El secreto está en saber jugar con esta muerte a despecho de la mirada, del gesto, del saber, del sentido. La seducción juega triunfalmente con esa fragilidad, hace de ella un juego, con sus reglas propias*.¹⁹⁸ La sugestión, la sensualidad forman parte de la estructura y puesta en acción del cuerpo y para la danza son componentes fundamentales, entonces lo sagrado, lo voluptuoso y lo mágico coexisten en el imaginario que la sustenta, provocando tensiones entre lo mítico y lo concreto que elevan su expresión vital a una máxima intensidad .

El lenguaje que vemos en Tabula Rasa es diseñado basándose en modelos que se resignifican: El coreógrafo traslada un concepto de ballet del Siglo XIX al aquí y ahora produciendo una nueva lectura sobre el tema, los cisnes del lago se vuelven matrices capaces de matar, una vuelta de tuerca sobre esa mirada totalmente romántica en la cual muerte y vida se complementan en un mismo horizonte. Producto de este traspaso Robles crea una nueva imagen presentándola en el ámbito de la danza contemporánea, jugando con elementos que amplían los conceptos estéticos. El riesgo es aún mayor cuando trabajando con propuestas consagradas dentro de los cánones del ballet clásico, estos se invierten y quiebran ganando en resultados y asimilaciones.

¹⁹⁷ BAUDRILLARD Jean. **De la seducción**. Rei Argentina, Bs. As.,1991, p. 69.

¹⁹⁸ *Ibíd*em, p. 80.

5.1.6 Hoja de ruta I: el cuerpo en la cultura occidental y su implicancia en lo performativo.

El itinerario recorrido por el pensamiento dualista filosófico desde Platón a Descartes, estructura y reafirma el conjunto de ideas que organizan el pensamiento de la modernidad que tiene sus comienzos en Platón guiado por el pensamiento de Sócrates planteando la existencia de un mundo ideal que era opuesto al mundo físico y mutable, conjugando un espacio de importancia al mundo ideal donde la realidad y la verdad tenían cabida, mientras tanto el mundo físico (el de las apariencias) imitaba imágenes o representaciones del mundo ideal. Platón expresa que lo que conocemos no viene de la información que nos brindan los sentidos, la experiencia de lo sensible genera un mundo cambiante y contradictorio muchas veces, que no deja que el hombre acceda a ese mundo ideal cuya verdad es para Platón invariable.

Este pensamiento dual da como consecuencia un hombre escindido, sosteniendo el pensamiento platónico el dualismo cuerpo y alma, lo sensible y lo ideal o verdadero, entonces el alma ocuparía el mundo de las ideas, las que son a priori de cualquier pensamiento empírico. Para Platón, mientras que el alma es atada a lo verdadero y preexistente, el cuerpo es quien retiene al alma amarrándolo al mundo de lo físico, de las apariencias. El cuerpo es la prisión del alma, sólo alcanzará su libertad a través del pensamiento, podríamos expresar que en el pensamiento platónico ya se vislumbra un antecedente del dualismo cuerpo-espíritu que a través de diversas formas de reflexión y posicionamientos llegará hasta nuestros días.

Descartes propone que el mundo se comprime a pensamiento y materia, separando totalmente el pensamiento puro del cuerpo, o sea que el hombre está constituido por un alma pura y un cuerpo perteneciente al mundo de las cosas, al mundo natural, a todo aquello que es espacio (desde una perspectiva geométrica: magnitud, cantidad, número y tiempo en durar). Entonces el cuerpo tiene naturaleza corpórea como el resto de las cosas.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Esta estructura de pensamiento como concepción del cuerpo separado y diferente del alma o división cuerpo-mente, afirma que la verdadera sustancia del ser radica en su espíritu, entendiéndolo como lo racional, que eleva al sujeto por el resto de la naturaleza otorgándole un halo de superioridad. Descartes planteará que él no es de ningún modo ese ajuste de miembros al que se denomina cuerpo humano, esta afirmación será bisagra para la cultura occidental: cuerpo- máquina¹⁹⁹ donde el todo es igual a la sumatoria de las partes. El cuerpo ahora será visto como objeto, de aquí surge la idea de “tener un cuerpo” que a su vez generará el concepto valorizador cuerpo como “instrumento” para la acción y la producción.

Siguiendo esta ruta, en la actualidad llegamos a ver ese cuerpo totalmente desconectado de la propia vivencia de pertenecer a lo macro (naturaleza), dejando aislado al sujeto en un individualismo que lo despoja de su propia identidad, solamente en posesión de éste cuerpo-objeto.

Occidente le ha otorgado al cuerpo un terreno de control, ya que el sujeto en su afán de dominar el mundo natural recíprocamente toma su cuerpo como lugar de posesión y vigilancia., instancia que se trabajó en el capítulo sobre cuerpo político. Podríamos intentar llegar a una conclusión en este recorrido, conclusión que no significa cierre, proponiendo que la concepción judeo-cristiana toma al cuerpo como una zona de decantación de lo animal y lo lóbrego que debe ser controlado a través de la purificación, hasta llegar a pericias en relación a la imagen, su forma ,y rituales sobre la eterna juventud que en la actualidad volvemos a captar como estratificaciones que tienen que ver con el control del cuerpo y que mantienen activo ese modelo dualista más allá que el imaginario se haya transformado.

El lenguaje de la performance, de las acciones corporales , la danza teatro como propuestas del arte contemporáneo , revisan en forma constantemente y ponen en situación crítica este concepto de cuerpo-instrumento determinando variedad de valoraciones plástico-discursivas que permiten rediseñar y reconstruir ese modelo de

¹⁹⁹ “Recordemos esta frase de Marguerite Yourcenar en *Opus nigrum*, cuando Zenón, médico que seguía a Vesalio, se inclina junto a su compañero, también médico, sobre el cadáver del hijo de éste; “En la habitación impregnada de vinagre en la que disecábamos a ese muerto que ya no era el hijo ni el amigo, sino sólo un hermoso ejemplar de la máquina humana...” En LE BRETON David. **Antropología del cuerpo y modernidad** .Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires,2004, pp. 10-11.

cuerpo en la esfera del movimiento tomando en muchos casos la concepción fenoménica merleau-pontyana como punto de partida para reflexionar desde lo perceptivo, diseccionando y rearmando a ese sujeto-cuerpo-portador.

5.1.7 Hoja de ruta II: Merleau-Ponty, cuerpo fenoménico y movimiento.

Merleau-Ponty en la “Fenomenología de la Percepción” buscará a partir de la escisión cartesiana (cuerpo-mente), encaminar su pensamiento a una relación entre términos, donde el sujeto será el resultado de su correlación con el mundo que habita.

En la primera parte de su “Fenomenología” ubica en el capítulo uno al cuerpo situándolo en el eje de su análisis y proponiendo que el mundo nos llega a través de una conciencia perceptiva, o sea Merleau-Ponty dice que la mente está en el cuerpo y se llega a conocer el mundo a través de lo que denomina “esquema corpóreo”: captamos el espacio externo, las relaciones entre los objetos y nuestra relación con ellos mediante nuestro lugar en el mundo y nuestro paso por él.

*“Para la fenomenología, el mundo esta siempre
“ya ahí”, “ya dado”, con una presencia originaria e
inalienable, por eso intenta recobrar su contacto
inmediato. Un mundo que no es problemático sino
misterioso y al que ese mismo misterio define y en cuya
revelación se funda la fenomenología.*

*[...] La naturaleza se da siempre como siendo ahí,
antes que nosotros y sin embargo como nueva bajo
nuestra mirada; como un ser primordial que no es aún
ser-sujeto ni ser-objeto y que desconcierta a la
reflexión pues no puede concebirse que se engendre
solo, pero tampoco que sea producto generado”²⁰⁰*

La experiencia perceptiva se plantea como una apertura y un encuentro a través de un saber no-reflexivo entre la conciencia encarnada (sujeto encarnado) y un mundo que se presenta abierto e inacabado. Los sujetos en el pensamiento merleau-pontyano son restablecidos como seres temporales y espaciales, en lugar de ser un objeto en el mundo, el cuerpo formará el punto de vista sobre el mundo y

²⁰⁰ SCHILARDI, María del Carmen. **Objeto de ciencia y objeto fenoménico, análisis real y análisis ideal, la variación eidética y la inducción.** Actas de la I Conferencia Internacional de Psicología y Psiquiatría Fenoménica. Bs.As., Fac. de Psicología de la UBA, 1994, p. 164.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

plantea que se llega a entender la relación con el mundo a través de la situación de cada cuerpo física e históricamente en el espacio.

Esta noción de espacio es fundamental para Merleau-Ponty gracias a que el movimiento corporal es una particularidad esencial de la percepción que se tiene del mundo, su relación con los otros y con los objetos que hay en él., Somos sujetos en el espacio, pero la experiencia del mismo se da en relación al movimiento que se hace alrededor del mundo y también depende de la comprensión de los objetos en ese espacio gracias a la conciencia perceptiva que se tenga. En correlación a lo expresado hasta aquí María del Carmen Schilardi dice: *“El sujeto de la percepción tiene la unidad abierta e indefinida del esquema corporal y a través de ella también la unidad del objeto y de los sentidos se describe de manera nueva. Mi cuerpo es lo que da un sentido y su valor expresivo funda la unidad antepredicativa del mundo percibido, y por ella, la expresión verbal y la significación intelectual”*²⁰¹.

Tomaremos a la danza y la performance como modelos de comparación en relación a la postura teórica de Merleau-Ponty quien expresa que el cuerpo es “praxis” dándole una vital preponderancia a la acción como enlace en torno a lo perceptivo y como el punto que lo aleja del dualismo cartesiano, proponiendo que la acción es el conector entre el mundo y la conciencia. Las expresiones artísticas que tienen al cuerpo como eje motor en su propio hacer generan un proceso inconcluso, dispuesto a reanudarse desde un espacio abierto, un tiempo incompleto y un sujeto-performer-bailarín en actitud de ser deviniente, esta posibilidad de “dejar en suspenso” le es propio de la conciencia perceptiva. *“Cada movimiento se enlaza con la modalidad vivencial anterior y la futura, en una unidad de significado...”*²⁰², entrelazando y conformando los movimientos que se concretan en un todo coreográfico.

²⁰¹ SCHILARDI, María del Carmen. “El cuerpo como “lugar” del sentido”. En : Rovaletti, M. Lucrecia (Ed). Corporalidad. **La problemática del cuerpo en el pensamiento actual**. Bs. As, Lugar Edit, 1998, p. 194

²⁰² PÉREZ JÁUREGUI, María Isabel, “Movimiento vivido y proyecto vital”. ” En: Rovaletti, M. Lucrecia (Ed). **Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual**. Bs. As, Lugar Edit, 1998, pp 201.

5.2 Aproximación: contextualizando... y buscando ciertas respuestas.

“Con la implementación de las políticas neoliberales en los años 90 se abren profundos cambios estructurales en lo económico y cultural que se pueden asociar a la privatización de las empresas estatales y la liberación comercial”²⁰³; esto produce en el ámbito de las artes visuales y del cuerpo una eclosión de propuestas que traslucen una cierta desconfianza a ese aire festivo y relajado de la era menemista, el cuerpo se vuelve territorio para decir lo que muchos aprovechando el clima “liberal” no ven o miran sesgadamente. El cuerpo no sólo es un elemento de coacción, también es el espejo de una época signada por la fiesta y el despilfarro. Según María Forcada: “los aspectos sociales y políticos de la década del noventa en la provincia de Mendoza no son ajenos a la situación general del país. El espejismo de la renovación menemista, su caída, los vaivenes sociales, la paradoja globalización-regionalismo, y los intentos de redefinir las raíces indigenistas en pos de la identidad, son los contrastes de este período”²⁰⁴

En referencia al proceso de crisis que eclosiona en diciembre del 2001, Nicolás Casullo expone:

“El proceso de crisis de las representaciones políticas partidarias, y la pérdida de legitimidad de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial, genera en la Argentina, entre otros temas, un debate sobre la posibilidad o imposibilidad de gestación de un nuevo sujeto político. La constitución de un sujeto colectivo que se expresa indispuesto y enfrentado con las formas dominantes de época. Sujeto esbozándose polémicamente en medio de complejos datos y referencias de la actualidad.

Al mismo tiempo que el proceso argentino adquirió las características de un colapso económico-financiero y terminó de consumir la crisis del Estado político ordenador, alcanzaron divulgación en algunos ámbitos intelectuales y militantes teorías sobre las actuales condiciones de la democracia en la edad de la globalización bajo reinado absolutista del mercado.

²⁰³ FORCADA María. **Arte en Mendoza después de los '90.**Suplemento Cultura Diario Los Andes, 23-12-06

²⁰⁴ FORCADA María, *Ibidem.*

Teorías que también reflexionan sobre los perfiles de nuevos actores metropolitanos, leídos desde una conceptualización de corte posmoderna.

Protagonistas potenciales en cuanto a formas de resistencia que pondrían fin a un tiempo democrático institucional inocuo, para fundar tramas de actuación democráticas desde las afueras no ya solo de las instituciones de la república, sino de la propia esfera con que históricamente se reconoció lo político en la modernidad ilustrada”²⁰⁵.

Surgirán nuevas formas de expresión y representación junto con ese sujeto: las marchas con inclusión de performances, cacerolazos, pintadas, siluetas y el cuerpo como modo de significar e inscribirse en una lectura político-social, repercutirá igualmente en los modos de decir y expresar en el interior de la Argentina.

Los grupos presentados hasta ahora podrían ser un poco el modelo a seguir de muchos artistas de Mendoza a partir de los años 90 en adelante. No es una copia fiel de procedimientos y alusiones al mismo, sino una suma de combinaciones que origina nuevas propuestas, las cuales marcan improntas personales, discursos que remiten a diferentes planos y sirven como paralelo para entender y repensar que pasa dentro del campo mendocino, qué forma de corporeidad se manifiesta en nuestra sociedad y cuales son los resultados socio-estéticos.

5.3 ¿Mendoza performativa?

Mendoza no queda fuera de este marco, la necesidad de explicitar y ahondar sobre dicha problemática desde los distintos matices y diferencias, exponen una realidad ante la imagen-cuerpo en la Argentina que inevitablemente deriva en resultados de alto contenido plástico y visual; logrando un mayor entramado y conexiones posibles sobre las múltiples acciones que tienden a bocetar un acercamiento sobre el tema performance dentro de las producciones artísticas locales y su relación con las nacionales.

²⁰⁵ CASULLO, Nicolás. **Las tribulaciones de un joven sujeto político.** Trabajo editado para el 1er. Seminario Internacional de Estudios Interdisciplinarios: Condición Humana y Modernidad en el Cono Sur de América Latina, junio 2002, Brasil..

Podríamos seleccionar ejemplos que trabajan conceptos de performance y danza-teatro en sus propuestas expresivas y que muestran un mapeo incompleto por supuesto de dicha práctica en el campo artístico mendocino.

5.3.1 Festival de Danza de Nuevas Tendencias.

No se trata de espectáculos de danza, cine, música, danza-teatro²⁰⁶, canto, artes visuales o teatro los que se presentan en este encuentro; sino de todas estas expresiones que se cruzan en obras de carácter híbrido, en las que la fusión (con base en la danza) es la dominante para la construcción de un nuevo lenguaje artístico. A esto al hablar de “nuevas tendencias”; una “*copresencia tumultuosa*” de todos los estilos, indicaría Néstor García Canclini refiriéndose a la posmodernidad, época que inspira tales producciones.

Luego de 11 años de existencia (desde 1996), el Festival de Danza de Nuevas Tendencias ha conformado un espacio donde la danza toma otra fisonomía: aquella que le impone la búsqueda contemporánea, un cauce que nos conduce hacia territorios provocativos, fascinantes, particulares y con una indagación que no niega las fuentes pero tampoco rechaza lo experimental. A propósito de la XIV Edición del Festival (2009) en la nota del Diario Los Andes se lee: *“Es cierto que el encuentro se gestó con la idea de dar cuenta de las “nuevas tendencias”, como lenguaje escénico interdisciplinario. Pero el tiempo fue marcando el ritmo de las poéticas que, cada año, componían la programación. Entonces fue la danza contemporánea la dominante; de allí que ahora el muestrario panorámico de espectáculos esté centrado*

²⁰⁶ “Desde la década del 70 surgió el nuevo género danzario, conocido como danza-teatro. En él, los elementos escenográficos, de vestuario y utilería, así como la música y aún el uso de textos en boca de los bailarines, adquieren una fuerza tal, como para constituirse en sistemas complejos, capacitados para dar informaciones significativas tan fuertes y a veces más que las del sistema rector de la danza. Puede decirse que es una especie de vuelta al antiguo teatro danzado, donde todavía no estaban separados el factor dramático del de la danza y el actor-bailarín-cantante formaba una unidad que aún puede ser admirada en manifestaciones del teatro oriental, como las de la Ópera de Pekin, el Kabuki japonés o el Kathakali de la India. Tal género ha sido extensamente cultivado en Alemania, donde se inició, teniendo en Pina Bausch su más fiel exponente, así como en otros países, tales como E.E.U.U., Francia, España y Bélgica. En Japón ha surgido una forma afín, llamada danza Buto, que busca producir catarsis emocional con sus figuras desnudas y blanqueadas de pies a cabeza. Esas nuevas formas de expresión en el campo de la danza no han permanecido ajenas al desarrollo danzario latinoamericano, ya que los coreógrafos se sienten fuertemente atraídos por ese género, tanto en México, como en Cuba, Venezuela, Brasil, Argentina, Perú y Ecuador.” En GUERRA Ramiro y HERNÁNDEZ Lisette. **Apreciación por la danza.** Universidad para todos. (s/e), La Habana, 1980, p. 11.

en ella. No obstante, algo de teatro, algo de plástica o de literatura también han de dejar sus pinceladas a modo de esbozo intencional”²⁰⁷

La Compañía El Árbol Danza-Teatro es creadora y organizadora desde el año 1996 de todas las ediciones del Festival de Danza de Nuevas Tendencias, y cuentan entre otras con presentaciones de grupos de Chile, Brasil y Noruega .

5.4.2 Compañía El Árbol Danza-Teatro.²⁰⁸

5.4.2.1 La danza como “apariencia” y prolongación.

Al hablar de “El Árbol” su puesta en escena coloca a la danza-teatro y la performance en la dimensión teatral, lo teatral alude a la actividad de “representación”, en donde los cuerpos se confunden en una escena que es producto de la imaginación.

Crear escenas y podríamos proponer “meter el cuerpo en ellas”, tomando como eje la actuación, es una zona intermedia de experiencia que se mantiene a lo largo de la vida en las intensas prácticas que corresponden a las artes y lo religioso .El tipo de imaginación que llamaremos escénica tiene que ver con una coreografía de los cuerpos, con el juego de la vida.

²⁰⁷ SLUKICH Patricia. **Cuerpos Caligráficos**. Diario Los Andes, Mendoza, 11-09-2009

²⁰⁸ La Compañía El Árbol Danza-Teatro fue fundada en 1995 y sus antecedentes se remontan a 1990, con el nombre de “Mendoza Danza Teatro. Obras: “Madres”, “Ópera Material I”, “Cármine”, “Carmina Burana” (puesta en escena con Coros, Orquesta y Ballet de la UNC), entre muchas otras, fueron presentadas en escenarios de todo el país y en el exterior en Porto Alegre (Brasil), Barcelona (España) y Santiago (Chile). Además de recibir varios premios y participar en numerosos festivales, representó a Mendoza en la Primera Fiesta Nacional de Danza Teatro en el Teatro Margarita Xirgú de Buenos Aires. Dirigida por la bailarina y coreógrafa Vilma Rúpolo., a las creaciones de su directora se suman entre otras las de los propios integrantes de la compañía, siempre dando lugar a la diversidad y la investigación e integrando los lenguajes (música, plástica, danza , performance y teatro).

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari



209



210

²⁰⁹ Espectáculo: Aria- Compañía El Árbol Danza Teatro. XIII Festival de Danza de Nuevas Tendencias. 14-09-08.
Fotografía: Silvana Furfari.

²¹⁰ *Ibidem*. Fotografía: Silvana Furfari

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Desde el pensamiento fenomenológico de Husserl²¹¹ quien tuvo un significativo influjo en las posturas filosóficas de Merleau-Ponty propuso que el cuerpo tiene la cualidad de ser el punto cero en torno al cual se establecen las configuraciones del espacio y Merleau-Ponty amplía: *“El cuerpo se torna portador del punto de orientación 0, del aquí y el ahora, a partir del cual el yo puro contempla el espacio y la totalidad del mundo sensible”*.²¹² La danza constituida por fuerzas dinámicas cuya lectura como ya lo expresó Susana Langer es una *“apariencia”*, establece con el sujeto ya sea el bailarín-cuerpo o el espectador-cuerpo una relación de orientación gracias al *“esquema corpóreo o postural “que ambos tienen, configurando un entramado: “[...] Todo cuanto un bailarín hace realmente sirve para crear lo que vemos efectivamente; pero lo que vemos efectivamente constituye una entidad virtual. Las realidades físicas son dadas: lugar, gravedad, cuerpo, fuerza muscular, control muscular, así como elementos secundarios entre los que se cuentan la luz, el sonido o las cosas (objetos utilizables, denominados “propiedades”)”*²¹³ ; que une dichos cuerpos como extensiones del mundo.

Dice Merleau-Ponty que *“las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo, por él el mundo me rodea”*²¹⁴. *“El Árbol”* con

²¹¹ HUSSERL, Edmund (1859-1938): “Filósofo alemán fundador de la fenomenología, que tuvo una importante influencia en pensadores como Gadamer, Heidegger, Merleau-Ponty y Sartre.[...] Husserl desarrolló una teoría de las estructuras de conciencia y una descripción del funcionamiento de la mente basada en una serie de distinciones que coinciden parcialmente, incluidos los “datos hiléticos”, que contrastan con las “nóesis” intencionales. Los datos hiléticos son materiales sensibles recibidos pasivamente por la mente, y carecen de significado y articulación conceptual. Son, pues, literalmente lo dado (*datum*) de la experiencia. Los elementos noéticos, en cambio, son aquellos que, en virtud de su intencionalidad, les confieren sentido a los inertes datos hiléticos. Así la fenomenología husserliana supone una ingenua psicología del ego, tal vez porque Husserl estaba escribiendo al mismo tiempo que Freud (*Ideas para una fenomenología pura*; publicado por primera vez en 1913).

El proyecto de Husserl era proponer una ciencia de los comienzos, o filosofía primera. Para proporcionarle a la filosofía ese comienzo científico, intentó mantenerse apartado de todas las teorías o ideas anticipatorias. Con este fin, afirmó su “Tesis general sobre el punto de vista natural”, que sostiene que hay un “mundo de los hechos”, que existe “ahí afuera”, que siempre existe y que puede en ciertos momentos parecer “otro” de lo que se dio por supuesto (Husserl, 1913, p.97)” en PAYNE Michel (comp.). **Diccionario de teoría crítica y estudios culturales**. Paidós, Bs.As, 2008, p. 391.

²¹² MERLEAU-PONTY; Maurice, “Lo visible y lo invisible”. Citado en AISEN SON KOGAN, Aída, **Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido**. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 79.

²¹³ LANGER Susanne K. **Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas**. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966, p. 15.

²¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Ibidem*, p. 79.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

su trabajo nos enfrenta constantemente a vivenciar este espacio que juega como puente perceptivo en las periferias de la realidad y lo fantástico. Podríamos hablar de un conjuro: cuerpos que se ofrecen en un ritual que evoca antiguas ceremonias sagradas entre el “cuerpo mortal” confrontándolo con el “cuerpo divino”, pensemos que este tipo de prácticas se crearon para seducir a los dioses o a la madre naturaleza, de allí su connotación y vínculo con lo maravilloso. Esta expresión insiste a través de la historia y las diversas culturas, se apropia de diferentes lenguajes para poner en acción deseos profundos de la humanidad conectados con las incógnitas de la vida y la muerte. El sujeto que danza al ofrecerse como objeto ritual se abre en su individualidad y aparece como soporte de un cuerpo ficticio: el cuerpo hecho símbolo de una sociedad obsesionada por la contención a su condición encarnada, justificando lo dicho proponemos lo enunciado por Susana Langer:

“Los hombres primitivos viven en un mundo de Poderes demoníacos. Subhumanos o sobrehumanos, dioses, duendes o fuerzas mágicas impersonales que residen en las cosas como una carga eléctrica, son las realidades más imponentes en el mundo salvaje. El impulso hacia la creación artística, que parece ser profundamente primitivo en todos los seres humanos, engendra primeramente sus formas en la imagen de estos Poderes que todo lo rodean. El círculo mágico alrededor del altar o el poste del totem, el espacio sagrado en el interior del Kiwa o el templo, es el tablado natural de la danza. No hay nada de irracional en esto. En un mundo percibido como dominio de Poderes místicos, la primera imagen creada es la imagen dinámica; la primera objetivación de la naturaleza humana, el primer arte legítimo, es la Danza.”²¹⁵

²¹⁵LANGER Susanne K. **Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas.** Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966, pp 21.



216

5.3. 3 Villa Elina 2000: proyecto interdisciplinario.

Se divide el proyecto en *Moving*, *Estación: Mendoza* y *...and kick...* son las tres instancias del proyecto de experimentación artística entre un grupo de mendocinos y suizos, interpretando este proyecto como una obra artística en su totalidad.

Organizado a través de una propuesta con diversos lenguajes artísticos que se unen en un espacio común cuyos escenarios son simultáneamente el Museo Municipal de Arte Moderno, Villa Elina en Chacras de Coria- Luján de Cuyo ,el estudio de danza Compañía Fusari²¹⁷, el Teatro Quintanilla y la estación de ferrocarril General San Martín.

El proyecto está compuesto por tres bloques diferentes unidos por un hilo temático y el estudio del movimiento: *Moving* es la investigación interdisciplinaria

²¹⁶ Afiche Compañía El Árbol Danza Teatro.

²¹⁷“Lucía y Valentina Fusari entre 1989 y 1990 abren su estudio de danza en Mendoza y crean su compañía de Danza Contemporánea con la que cumplen una activa agenda bailando en los principales teatros de Mendoza, Buenos Aires y el interior del país.” En www.fusaridanza.com

que estudia el movimiento a través de actos artísticos efímeros en los que la improvisación es el nexo de la comunicación. Las experiencias son filmadas para su posterior estudio y sirven de base a la obra final, que se presenta en formato de video, con un enfoque plástico; *Estación Mendoza*, se trabaja en espacios públicos, los ámbitos elegidos son las estaciones y vías abandonadas del ferrocarril, donde tendrán lugar las instalaciones, performances, intervenciones artísticas y un taller orientado a los niños de un barrio urbano marginal: villa Costa Esperanza. Estas acciones surgieron de debates semanales que se mantuvo con jóvenes artistas mendocinos. El último bloque es “...and kick”, un espectáculo creado a partir de la danza, la música electroacústica y el video. El concepto rector para la creación de esta obra fue la abstracción a partir de situaciones cotidianas, las sensaciones cotidianas, las sensaciones físicas y emociones que esas situaciones producen y el intento por encontrar un lenguaje de movimiento e imágenes auditivas y visuales que sirvan para expresarlo. Los resultados finales fueron mostrados en Suiza. La duración del proyecto fue de un mes que conjugó propuestas como workshops, instalaciones, performances, videodanza, teatro, proyecciones de cortos y video-instalaciones.

5.3. 4 Grupo Zona.

El Grupo Zona surge en el año 1990 con el objetivo de encontrar una forma no convencional de hacer teatro. Se genera en primera instancia como un taller de experimentación multidisciplinario, teniendo en cuenta distintos elementos como el melodrama, futurismo, acrobacia, videoclip, humor, sorpresa, cambios de vestuario, movimientos coreográficos, utilizando principalmente la imagen como lenguaje estético. Posteriormente trabaja la fragmentación y se proyectan espectáculos con una diferente distribución espacial, en lo cual es muy importante la integración de la recepción del espectador, dejando un mensaje para ser construido por él mismo, postulados estos desde lo espacial y lo narrativo deudores de La Fura y posteriormente de De la Guarda.

En sus siguientes producciones, el grupo mantiene las formas que lo han caracterizado en su relación con axiomas del paradigma postmoderno:

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

fragmentación, intertextualidad, la realidad vista desde diversos ángulos, alto nivel de elaboración del lenguaje sonoro y visual. Además, mantiene su elección de construir personajes identificables y jugando siempre entre dos formas de actuación: la sátira y el grotesco, y la vivencia de las emociones.

Hacia 1991 irrumpió en el panorama teatral-performativo mendocino con “*Variaciones clípticas*” para a través de una obra sin texto designar a su manera las nuevas propuestas y tendencias del lenguaje teatral y corporal. Luego con “*Esquilóidea*” dejó su impronta: alejándose del teatro clásico, produciendo un collage: mezclando textos disímiles, trabajando con recursos de la danza, la mímica, lo circense, fusionando lo opuesto para conformar un estilo propio y personal. Incorporando elementos plástico-visuales como el vestuario por ejemplo, generalmente realizado para cada obra por la artista mendocina Susana Dragotta, el maquillaje, la iluminación, la selección musical, no son complementos de la obra sino la obra. A propósito hay una nueva incursión mancomunada de Zona con Dragotta en “*Chaparrones, nubosidad variable*” (1996)²¹⁸, la indumentaria se percibe desde la recreación de los comic, saturación de colores, pelucas con tintes y diseños estrafalarios construidas con telas y la incorporación de trajes con reminiscencias del *kabuki*²¹⁹.

²¹⁸“ [...] El estilo de Zona es conocido dentro de la línea que podría denominarse “teatro clip” y que funda su dinamismo en el quiebre permanente de las situaciones, los diálogos, la música y el aspecto lumínico (por la sucesión de episodios aparentemente inconexos se yergue un tema que los abarca) y en la mixtura de las fuentes. Es decir, la congregación escénica de los elementos más disímiles en procura de un exotismo que no es gratuito, sino que refleja el aniquilamiento de nuestra capacidad para discernir, para elegir, producto de un sistema pensado bajo el precepto de ofrecer mucho para desconocerlo todo” ALFONSO, Fausto J. **A mal tiempo, buen teatro**. En UBU. Todo Teatro. Nro 9, Tinta Editorial, Mendoza, Argentina, Noviembre 1996, p. 20.

²¹⁹ Diferencias entre el teatro Noh y el Kabuki: “En el panorama del misterio del teatro japonés, con su apoyo en simbolismos gestuales, reiteraciones mímicas de encanto hipnótico, representaciones fuertemente estilizadas, el Noh se coloca en el primer puesto. Forma culta y aristocrática nacida en el siglo XIV para entretenimiento de los *Shogun*, la clase noble. En contraposición al elitista Noh el Kabuki, más tardío (siglo XVII), nace como forma escénica popular ligada a la clase que surge en el 1600 (comerciantes, empleados).

El Noh es un drama lírico danzado, del que son protagonistas las voces y el movimiento del cuerpo. Solo el primer actor (*shite*) puede llevar máscara, que en sí misma es una auténtica obra de arte de factura antiquísima. La representación que prevee un preludio, un desarrollo y un epílogo, es interrumpida por un intervalo de escena dialogada, cómica o realista, el *Kyogen*, que sirve para aflojar la tensión; ya sea de la danza o del recitativo proveniente de los comentarios de un coro y de un grupo instrumental, que se ubica a los lados de la escena, dominada, por un fondo pintado con la imagen de un pino, símbolo de la eternidad. Los intérpretes son todos hombres, desempeñando roles femeninos o masculinos, adiestrados en una técnica muy rigurosa que se transmite de padres a hijos. Los temas



5.3.5 Grupo Lazos Danza-Teatro.²²¹

Lazos aparece en el año 1999, bajo la dirección de Paula Sinay, con la participación de alumnos del Profesorado de Expresión Corporal Isadora Duncan²²².

narrativos se desarrollan a partir de las grandes leyendas japonesas, con cruces entre héroes, demonios, divinidades, locuras de amor y muerte.

El Kabuki se diferencia del Noh por un estilo más realista en el recitado y por la inclusión de una pantomima casi descriptiva. Aunque en el Kabuki los actores son todos hombres, pero con la diferencia que hace la inclusión de los *onnogata*, famosos efebos ligados a la interpretación solamente de papeles femeninos. Es suprimido el uso de la máscara y, en el fluir que la historia narra, prevalece el matiz hosco, los eventos crudos y la contraposición entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal, siguiendo la ética de la gran novela popular.

Con respecto al límite enigmático que se interpone entre el público y el palco escénico en las representaciones del Noh, donde la estilización extrema de la forma adoptada purifica el espectáculo de cualquier verosimilitud, confiriéndole un algo de sobrenatural y de inaccesible, el Kabuki, tiende sobre todo a un compromiso emotivo de los espectadores, en un proceso de teatralidad más naturalista que exaspera los sentimientos y las posiciones y conduce a una acentuación del gesto y de la mímica facial que bordea el límite del grotesco.” Citado en BENTIVOGLIO Leonetta, “La vía Japonesa. En La danza contemporánea .Manual Longanesi & C.Milano.Traducción Susana Tambutti.En:Módulo de cátedra N° 4.Teoría General de la Danza,1985 , p. 66.; texto cedido por Prof Paula Sinay.

²²⁰ En UBU. Todo Teatro. Nro 8, Tinta Editorial, Mendoza, Argentina, Octubre 1996.

²²¹ Obras: “Lazos” (año 2000), “Arritmia” (2001), “¿No Es Cierto que los Monstruos No Existen?” (Presentado en Argentina y Chile), “Novias” (2004)

²²² “[...] el Profesorado de Expresión Corporal que dirigí desde 1998 al 2003, decidí trabajar la integración de lenguajes y la performance como una práctica habitual, estimulada por todo el equipo docente, que trabajó siempre con esta mirada. Los contenidos específicos, siempre integrando las experiencias, con la evaluación compartida por todos los profesores, presentes en las producciones. Se permitió explorar con libertad, y fundamentos el espacio, el sonido, la forma, la actuación, los objetos,

Existía en el Instituto la necesidad de generar una propuesta artística, que permitiera desarrollar una estética basada en el movimiento, con integración de otros lenguajes.

El grupo pretende: generar una estética basada en la capacidad creativa de todos los actores intervinientes y en la sensibilidad del espectador universal; desarrollar experiencias en escuelas e instituciones, transfiriendo información pedagógica a niños y docentes; sostener una actitud ética en relación a la función social del arte.

. El periodista Fausto J. Alfonso propone luego de experimentar el trabajo de Lazos: *“Lazos, se mete de lleno a repasar distintas formas de relación, apuntaladas por la etnia, la cultura, la cotidianeidad o las convenciones sociales. Lo válido –e importante- en todos los casos es que el cuerpo se presenta como mucho más que una mera figuración o un parámetro estético. Se presenta como el concretizador real de lo que un alma sincera piensa de quien tiene enfrente.”*²²³

5.4 Aproximación: reflexionando... y atando ciertos cabos.

La performance actual, *es más una carga llevada a cuestas y no un motor que empuje para adelante. Es un arte que participa, o cuanto más acusa, pero más que diseñar mundos, los recorre y explora, los disecciona... Participa de un padecimiento espiritual tan arraigado en la personalidad del hombre de hoy. La función es la de acusar la enfermedad como un mero síntoma: no hay centro por eso muchas veces se reniega del valor de belleza, del valor de armonía, tampoco hay una punto donde apoyar de modo válido una distinción de géneros, desconoce de distinción. El pensamiento de hoy está más preocupado por la pluralidad y la diversidad; este tipo de estéticas multiplica de modo fractal la imagen reproduciéndola incansablemente*²²⁴ hasta el hastío.

y, la performance se incluyó en el diseño curricular, desde la plástica visual, incluyendo el teatro, la música, la danza”. En Entrevista realizada a Paula Sinay 12-03-2007

²²³ ALFONSO, Fausto J. **El cuerpo como camino**. En UBU. Todo Teatro. Nro 43, Tinta Editorial, Mendoza, Argentina, Mayo 2000, p. 7.

²²⁴ VON MATUSCHKA, Daniel. **El arte y la nada**. En Suplemento El atillo de la cultura, Diario Uno, Mendoza, 22-10-2000

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Néstor García Canclini declara: *“Las tendencias posmodernas de las artes plásticas, del happening a los performances y el arte corporal, como también en el teatro y la danza, acentúan este sentido ritual y hermético. Reducen lo que consideran comunicación racional (verbalizaciones, referencias visuales precisas) y persiguen formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro).”*²²⁵

Podríamos exponer que la performance es un arte sustentado en muchos casos en la no “teatralidad”, es no-objetual y va a responder a una estructura alógica, la cual propondrá una secuencia narrativa no convencional y a veces abstracta: es un arte donde prevalece la idea sobre la forma. Como discurso en la performance el lenguaje no es el texto, sino algo previo: el pre-texto, la idea hecha forma. Es como plantea Gabriel Rovirosa *“un arte para que el espectador se lleve “de tarea” a la casa, lo que ha de poder llevarse según su sensibilidad y competencia cultural, y de esa manera es que su territorio debería ser el del subconciente individual, y por lo tanto del inconciente colectivo”*²²⁶

La esencia del arte de performance está en su ser efímero, no reproducible, luego no es coleccionable, su sola existencia está en relación al espectador, por lo cual es una forma del arte del tiempo: la performance se presenta para desaparecer. Incluso la fotografía o la escritura de una performance no es más que una ilusión que nos permite recordar, sin embargo, cuando vemos una imagen de performance, no estamos viendo la performance, pues ya ha desaparecido. La performance sucede sólo en el presente, en la realidad, no es ficción, no es simulación.

Marcelo Santángelo (artista plástico mendocino) promotor de las tres Muestras De Arte No Convencional que se generaron en la provincia entre 1985 y

²²⁵ GARCIA CANCKLINI, Néstor. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Paidós, Bs.As.2001, p. 46.

²²⁶ ROVIROSA, Gabriel S. **La paradoja del teatro-performance.** En Documenta CITRU Nro 2, México, Mayo 1996.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

1994 poniendo en *discusión el sentido sublime del arte*²²⁷, con la participación de diferentes artistas y lenguajes (instalaciones, performances, body-art, danza-teatro, música, ambientaciones) escribe en el prólogo del catálogo de la tercera muestra: “*En nuestra sociedad mendocina existe una marcada desconfianza hacia todo aquello que no responda con claridad a los patrones ya establecidos y a los prejuicios que ordenan un tránsito sin sobresaltos ...por los caminos del Arte, de la Ciencia y de la Técnica...*”²²⁸ Entonces toda valoración artística en relación a propuestas experimentales cargadas de conceptualismo, de visos lúdicos e incorporación de otras disciplinas tienden a tener un cierto perfil negativo y a la vez desdeñoso por parte de ciertos artistas locales, críticos y una parte del público con una mirada conservadora hacia nuevas tendencias y alternativas de lectura.

En una entrevista que se realizó a la artista plástica María Forcada alegó a cerca de la práctica de la performance en el campo mendocino:

“Creo que la respuesta depende de donde pongamos el acento; no por ahora, si pensamos en una tradición en cuanto a géneros artísticos que marca una producción que lentamente se va a acoplando a los nuevos paradigmas, tradición en el hacer y en el mirar. En ese sentido creo que se puede leer hoy más fácil un objeto como alternativa o lo escultórico que una performance.

*Si puede verse como performativa, si pensamos en las fisuras de la tradición como puntos de inflexión y reflexión sobre los deberes del arte local, se resaltan en este caso experiencias alternativas que a lo largo de las últimas décadas se han dado, podríamos decir regularmente y que aunque no respondan estrictamente al sentir performativo pueden verse como un intento de aplicación”*²²⁹

²²⁷ FORCADA María. **Arte en Mendoza después de los 80- Reflexiones sobre contexto, eventos y acontecimientos de las artes visuales.** Ponencia presentada en el 3º Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño, Fadunc, Mendoza, noviembre 2006.

²²⁸ SANTANGELO, Marcelo, **Catálogo Muestra de arte no convencional '94.** Museo Municipal de Arte Moderno, Mendoza, Junio 1994

²²⁹ Entrevista realizada a María Forcada Marzo 2007

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

A partir de lo expuesto por Santángelo y Forcada podríamos explicitar que Mendoza es un espacio en estado embrionario, el proceso de maduración y ejercicio lleva un tiempo, tiempo que recién esta gestando pequeños destellos que no forman una estructura fuerte y consistente, como ya se expuso es un lento proceso de hibridación, a propósito Richard Schechner expresa: *"El campo de estudios de la performance presupone que vivimos en un mundo post-colonial en el que las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren hibridizándose con energía"*²³⁰.

Mendoza es señalada como un foco importante dentro del espectro de la experimentación con lo performativo, con el cuerpo y la danza-teatro, pero continuamente lo contextual, el paisaje como medio circundante y lo social determinan al individuo²³¹, con el tiempo quizás se configure una performance mendocina con elementos propios, con un lenguaje que incorpora signos y el nuevo resultado puede ser algo innovador, otro tipo de "collage" que entrecruce lo local con lo universal donde uno o más lenguajes compitan por marcar y definir la propuesta artística. Se cree que es demasiado pronto decidir por un sí o por un no sobre estas prácticas, dejemos que se produzcan mixturas, con el tiempo podremos evaluar y revisar.

²³⁰ SCHECHNER, Richard. **Performance. Teoría & prácticas interculturales**. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, p. 11.

²³¹ Ver Capítulo seis: Poéticas del cuerpo: Una posible historia no lineal del cuerpo en Mendoza. Mapas.

CAPITULO SEIS: POÉTICAS DEL CUERPO: Una posible historia no lineal del cuerpo en Mendoza. Mapas

Jean Beaudrillard afirma: “Hoy no queda nada, salvo el mapa, abstracción virtual del territorio, estos mapas, todavía flotan y van a la deriva y con ellos algunos fragmentos de lo real”.²³²

6.1 Cuerpos mestizos.

Si tomamos como exploración comparativa la situación de lectura sobre el cuerpo que se ha transitado hasta el momento pretendiendo describir un paralelismo entre la tesis y su arribo a la situación en Mendoza, encontraremos puntos de coincidencia y correlación con los planteos vertidos. La impronta del mestizaje fue una concepción que se desarrolló en la línea del tiempo produciendo el exterminio de las razas originarias y la transposición de otras que desde una concepción decididamente xenofóbica y esclavista propulsaron también a su pronta desaparición o mixturación. Afirmando lo planteado Paula Halperin y Omar Acha indican “la realidad histórica de los cuerpos es inseparable de la organización corporal de una jerarquización y exclusión.”²³³

Juan Draghi Lucero describe un camino en relación a los cuerpos, precisamente aquellos primeros cuerpos que habitaron la región de Mendoza que al igual que muchos otros fueron borrados del espacio territorial y de la historia latinoamericana:

²³² Citado por PATANIA Micaela en Catálogo. **Otras cartografías**. Centro Cultural Recoleta, Bs. As. Febrero 2004.

²³³ HALPERIN Paula, Acha Omar. “Historia de mujeres e historia de género”. En HALPERIN Paula, Acha Omar (Comp.). **Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de Historia de género en Argentina**. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000, p. 16.

“Cuando llega el primer grupo de españoles fundador de la ciudad de Mendoza, en 1561, se encuentran con cuatro canales huarpes, vale decir que había chacras huarpanas, donde se cultivaba sobre todo el maíz.

[...] El huarpe era un pueblo sumamente manso y hasta servil. El doctor Torres sostenía que era un mitimae quechua, vale decir trasladado de raíz de un lugar a otro. La teoría de este doctor Torres es que fueron traídos del Ecuador. El sostenía esta idea, porque en el Ecuador hay muchos lugares cuya toponimia es igual a la mendocina y sanjuanina.

[...] ..., pueblos mitimaes. El hecho es que le habrían servido al incario de tapón entre el incario avanzante y el pueblo mapuche del sur de Chile que ofrecía guerra. El incario avanzaba hacia el austro. Su influencia la vemos en Mendoza por el camino del Inca que está en nuestro territorio lo que demuestra que el incario se expandía hacia el sur, siempre en lugares montañosos. Es sabido que despreciaban los llanos, quizá por los pantanos palúdicos.[...] Eran éstos seres mansos, lo que fue causa de su rápida extinción, porque los conquistadores no podían servirse de los muy guerreros araucanos. Los huarpes se sometieron y fueron llevados en grandes cantidades a Santiago de Chile y otras poblaciones, tal es así que en Santiago había un cementerio de huarpes. Así se terminan rápidamente.

En los Andes publiqué dos testamentarías, una de 1616 y otra de 1718; en ese siglo de diferencia, se ve perfectamente la eliminación de los huarpes; en el primero todos los peones que trabajan para las fincas españolas en Mendoza son indígenas; los huarpes plantaron viñas, sembraron trigo y otros elementos traídos de Europa. Pero en el siglo XVIII en otro testamento todos son negros africanos.”²³⁴

La raza negra también desapareció ya que la mayor cantidad de ella se utilizó como expresa Draghi Lucero en la artillería e infantería del Ejército de los Andes , más de 800 negros murieron en la Batalla de Maipú en relación con 12 blancos. Sigue comentando que la guerra civil en nuestro territorio se ha hecho con mulatos y negros. Y se extiende:

²³⁴PRIETO CASTILLO, Daniel. **La memoria y el arte. Conversaciones con Juan Draghi Lucero.** Imprenta oficial, Mendoza , 1994, pp. 72-73

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

“...Este conjunto era completamente aformo. Lo conformaban los criollos caídos en la miseria, los mestizos, los mulatos y algunos zambos. Es notable como se rechaza al indígena o al negro; había muy pocos zambos, en cambio muchísimos mulatos y muchísimos mestizos. La guerra civil en gran parte se alimentó con este elemento mestizo, y sobre todo mulatos, porque carecían de toda clase de derechos. Los mulatos eran considerados como una cosa despreciable. Los ejércitos montoneros estaban formados por esta masa amorfa, pero siempre obediente a los criollos; es extraordinario cómo el criollo supe al español en el mando”²³⁵

El criollo es ahora el que está propuesto a disponerse e ingresar a los altos mandos, supe directamente al español de la península, a este criollo se lo llamó español americano, son los que luchan por la emancipación americana y la liberación del yugo español, aunque muchos criollos también están a favor de España. Hasta aquí vamos viendo como ese cuerpo²³⁶ natural se va mezclando.

Juan Draghi Lucero en la entrevista que le propone Daniel Prieto Castillo continúa relatando el tema de las mixturas: *“...en la década del 80 del siglo pasado²³⁷, cuando llega El ferrocarril Andino, se afincan en Mendoza miles de italianos, españoles, franceses, judíos, polacos y en gran parte este elemento masculino se casa con mujeres nativas y el enorme mestizaje blanquea completamente el cutis, que era bastante morocho (se hablaba de los morochos para distinguir a estos descendientes de negros y de blancos).De esta manera se*

²³⁵ Op. cit. ,p. 76.

²³⁶ Grupos raciales a principios del Siglo XIX: blancos, indios y negros que a su vez se subdividen en mestizo, unión del blanco e indio; mulato descendiente de blanco y negro; zambo, unión de indio y negro.

El grupo blanco estaba integrado por españoles peninsulares y americanos (criollos), portugueses y algunos ingleses.

²³⁷ Bajo la presidencia de Sarmiento se realizó el primer Censo Nacional, en 1869. Los datos daban para Mendoza una población de 65.413 habitantes, de los cuales 59.269 eran argentinos y 6.133 extranjeros. De esta última cifra, 5.848 provenían de países de América, contándose en este grupo un número importante de chilenos. Procedentes de Europa había 281 habitantes.

Veintiséis años más tarde, el segundo Censo Nacional daba a la provincia de Mendoza 116.136 habitantes, con un número de nativos de 100.240 (86% del total). Los extranjeros eran 15.896. Aquí es donde se encuentra una diferencia con respecto al censo anterior, ya que en este último los extranjeros habían ascendido a 10.376, representando el 9% de la población.

Provenientes de otros continentes había 74 habitantes. Entonces según este censo hacia 1895 la ciudad de Mendoza constaba con 28.302 habitantes.

cambia totalmente el pueblo de Mendoza que actualmente tiene tantos apellidos italianos como españoles.[...] El que se constituya una sociedad mayoritariamente mestiza, vale decir de hijos españoles y de indígenas, se debe a que la mujer española tarda mucho en venir. Los barcos del siglo XVI, cuando se funda Mendoza, tenían un solo puente, de tal manera que podían venir hombres solos; no se aventuraban mujeres a tan largo viaje. Después, cuando se modifica la navegación llega la mujer española, pero tardíamente."²³⁸

La idea que ha ponderado en este trabajo es recuperar y hacer visible el concepto de cuerpo mestizado que desde una mirada artístico-contextual fue totalmente obliterado otorgándole validez exclusivamente a productos y espacios que dictaban y dictan las voces del poder cultural y político.

Ticio Escobar aporta desde su poética un acercamiento que en paralaje habla también de la exclusión y exterminio en la cartografía latinoamericana y los modos de rearmar dichos mapeos desde el arte : “ *Cuando cayeron las dictaduras en el Cono Sur Latinoamericano, una de las tareas fundamentales que encararon los artistas críticos fue la de oponer un modelo activo de memoria a las operaciones trivializantes y encubridoras de la historia oficial: la posibilidad de procesar el duelo y resignificar socialmente el drama constituía la tarea radical en términos de propuesta artística y más útil en registro político.[...]*”...la construcción de la historia, desde lo cultural, requería no sólo trabajar la memoria sino hacerlo en función de porvenir; en clave de recordar el futuro, quizá. Para una región atascada, desesperanzada, se vuelve difícil imaginar el mañana con entusiasmo. Y el arte tiene acá una posibilidad interesante presentada por su inclinación utópica y su don profético. Desde ellos puede aportar su vasta experiencia en presagiar y anticipar; en adelantarse a fabular otro tiempo desde la oscura intensidad del deseo o el miedo, desde las figuras de la memoria o las razones del delirio o el sueño.”²³⁹

²³⁸ PRIETO CASTILLO, Daniel, op. cit , p. 77.

²³⁹ ESCOBAR Ticio. **Los argumentos.** En www.ticioescobar.com [en línea] 2-11-2010

6.2 Los años 90 en Mendoza.

María Forcada propone una mirada recíproca sobre la situación generada por la aplicación y repercusión directa en nuestra provincia de las propuestas del nuevo liberalismo económico y en el ámbito de las artes como plan estratégico-presidencial de Carlos Saúl Menem²⁴⁰, manifestando que :

“...La situación condujo a un proceso de concentración y centralización del capital en las clases empresariales y político- empresariales.

El ingreso masivo de capitales destinado en un principio a financiar el estado, el consumo y asegurar el crecimiento, no produjo los efectos deseados. El dinero “fácil”, impactó en las instituciones oficiales de cultura pero no sirvió para transformar el sistema macro- social., en muchos casos por la falta de proyectos consistentes. El capital económico se diluyó acorde a las urgencias y necesidades de quienes lo proveían, bancos y mercado financiero del exterior y acorde a las incompetencias de quienes lo manejaban.

En este contexto, las políticas culturales provinciales mediadas por los intereses políticos partidarios, se

²⁴⁰ “ La década de los 90 fue el período más espectacular en todo el siglo XX en lo relacionado a la transferencia de riqueza de América Latina a los Estados Unidos y Europa. Fueron los años durante los cuales una importante cantidad de presidentes surgidos de elecciones sufrieron distintas suertes: algunos fueron juzgados y condenados por fraude y enriquecimiento ilícito (Collor de Mello en el Brasil, Pérez en Venezuela y Bucaram en el Ecuador); otros fueron públicamente identificados con asesinatos y narcotráfico (Salinas en Méjico), drogas y contrabando (Jaime Paz en Bolivia), y venta fraudulenta de empresas públicas (Cardoso en el Brasil). La presidencia de Menem tuvo la particularidad de combinar todos los vicios de sus colegas presidentes, con una diferencia: mantuvo el apoyo de Wall Street, la Comunidad Económica Europea y las más importantes instituciones financieras (FMI, Banco Mundial, BID).

Menem es parte de la corte de presidentes latinoamericanos responsable de haber vendido a precio vil los recursos públicos más lucrativos en la historia de la región. De esta manera, el menemismo es parte de un fenómeno más genérico, el “peronismo (servilismo) político”: la utilización de la presidencia al servicio de las demandas y el espíritu adquisitivo de las corporaciones multinacionales. Comprender al menemismo es enfocarlo como un fenómeno relacionado con un patrón general de comportamiento en América Latina. Los presidentes de Méjico, Brasil, Chile, Venezuela, Ecuador, etc. sirvieron de instrumentos para hacer que la década del 90 haya sido la más lucrativa para los bancos y multinacionales de los Estados Unidos y Europa: cerca de un trillón de dólares en ganancias, pagos de intereses de la deuda, excedentes comerciales y pagos en concepto de regalías, sumados a la venta de la mayor parte de los activos de las empresas más valiosas, y la transferencia del control del grueso de los mercados internos. El peronismo político presidencial ha enriquecido a las clases capitalistas de los Estados Unidos, Europa y el Japón hasta un grado sin precedentes, al tiempo que redujo de forma sistemática el estándar de vida de las tres cuartas partes de la población..” En PETRAS James. **El menemismo: el contexto internacional de la década del 90.** Revista Herramienta Nro 12 [en línea] www.herramienta.com.ar/revista.../revista-herramienta-n-12. 21-09-2010

manejaron en términos de convocatorias masivas de público y populismos. El sistema oficial privilegió a los artistas consagrados, de “mayor visibilidad mediática”, adquirida fuera de su propio contexto de producción (Capital, y/o el extranjero), en especial si hay alguna conexión que enlace algún evento o mega-exposición y posibilidad de acceder con fondos. En general el sector de difusión cultural tiende a mostrarse estático y con poca movilidad.”²⁴¹

Dentro de esta situación surgirán espacios, artistas y producciones que serán la contrapropuesta oficial y servirán de referencia para tener otra mirada desde lo crítico sobre la situación contextual del arte mendocino, lo corporal tendrá una fuerte presencia como discurso y recurso (otorgándole transparencia); desde la táctica del neoliberalismo el cuerpo es el primero que será embestido por la aplicación de “*cirugía mayor sin anestesia*”²⁴², términos usados por Menem al referirse al accionar de las medidas políticas y económicas para combatir y frenar el proceso hiperinflacionario.

Siguiendo con esta mirada sobre el cuerpo en los 90, Roxana Jorajuria y Mariano Fiore plantean que: “*En este década la corporalidad es un asunto que se asume con variadas propuestas estéticas; y se aborda desde el discurso fotográfico o a través de variantes escultóricas. El cuerpo se expone literalmente mediante fragmentos, se evoca por medio de objetos o se metafORIZA fotográficamente*”²⁴³

Estamos ahora en condiciones de presentar ejemplos pero no como una cronología exhaustiva, que tampoco es la intencionalidad de esta tesis, sino tomar producciones y artistas que den cuenta de una estructura que clarifique un concepto de “cuerpo propio” con características que lo diferencien o se hibriden con otros

²⁴¹ FORCADA María. **Arte en Mendoza después de los 80- Reflexiones sobre contexto, eventos y acontecimientos de las artes visuales.** Ponencia presentada en el 3^a Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño, Fadunc, Mendoza, noviembre 2006.

²⁴² Frase pronunciada por Menem ya como Presidente en el discurso de asunción de Antonio Erman González como Ministro de Economía el 18-12-1989.

²⁴³ JORAJURIA Roxana y FIORE Mariano. “Fisuras y nuevos entramados.1983-2008”. Citado en QUIROGA, Gustavo (Coordinador). **C/Temp: Arte contemporáneo mendocino.** Ediciones: Fundación del interior, Argentina, 2008, p. 21.

para poder demarcar qué cuerpos artísticos habitan y/o circulan en el campo artístico mendocino.

6.2.1 Minas de Arte²⁴⁴: lo femenino y el cuerpo.

Este grupo se presenta en la escena mendocina entre 1993 y 1997 con características netamente de performance plástico-teatral, revisando desde una actitud lúdico-naif el género sin cuestionarlo, simplemente otorgándole calidad visible²⁴⁵; pero activando y fomentando la participación del público, en relación a lo expuesto Cecilia Andresen amplía: *“De este modo MINAS DE ARTE, teatralizan el sistema mismo del arte, intentando mostrarlo y achicar distancias con el público, desde la sátira, el juego, el drama. Incorporan recursos a la plástica tanto en lo discursivo como en lo formal, colocando en la misma categoría las obras, el rol del artista, la difusión y la participación del público. Priorizan la pertenencia al grupo más que a la individualidad. Narran la identidad como construcción en torno al género, a la profesión, como sus configuradores históricos y sociales y nos presentan todo un universo vital, femenino, urbano.”*²⁴⁶

Antonio Almazán calificó a estas prácticas colectivas-integradoras de Minas de Arte de arte de proceso abierto *“..., sin conceptos pero con un objetivo claro en cuanto a la integración en el corpus social. Su éxito radicaría entretanto se produjese la autorreflexión de los espectadores hacia las propias condiciones de creación y producción artística en lo específico y general”*²⁴⁷

²⁴⁴ Grupo integrado por Lucía Coria, Sandra Martí, Marcela Furlani, Modesta Reboredo, Carina Sama, Alelí Bromberg, Sonia Lopez, Flavia Giménez y Cecilia Andresen.

²⁴⁵ *“Las minas de arte no era un grupo de género, no pretendía subvertir/cuestionar/replantear el discurso dominante desde una posición militante, pero si destacó la urgencia de ciertos planteos que en la actualidad aún están tratando de ubicarse dentro del contexto artístico local, acerca del debate en torno a mujer y creación.”* En SORIA, María Soledad y ZAVALA, María del Rosario. **Escenarios emergentes en la plástica contemporánea mendocina. El caso de las Minas de Arte 1993-96.** X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación [en línea] <http://www.pdf4free.com> 28-09-2010

²⁴⁶ ANDRESEN Cecilia, texto inédito 1997. En FORCADA María. **Arte en Mendoza después de los 80-Reflexiones sobre eventos y acontecimientos de las artes visuales en el contexto de lo contemporáneo.**[en línea] <http://www.losumbrales.com.ar>. 14-09-2010

²⁴⁷ ALMAZÁN Antonio. **Arte de proceso abierto en Mendoza. Minas de Arte.** En Revista Diógenes, Nro. 4, Año 2, Mendoza, Noviembre 1994, p. 35.

A partir de las modificaciones que se produjeron en nuestra sociedad mendocina y a nivel país, “con la obtención del voto, el ingreso al mercado de trabajo y las lentas modificaciones de las estructuras familiares, se ha ido configurando un espacio de enunciación que posibilita la toma de la palabra desde un punto de vista de género.”²⁴⁸ El advenimiento democrático y la puesta en discusión de algunos puntos oscuros que desde una mirada conservadora relegaban y relegan a la mujer al ámbito doméstico Alejandra Ciriza dice: “Constituidas como sujetos subalternos a partir de un dispositivo ideológico, discursivo y material (el patriarcado), las mujeres hemos sido controladas y subordinadas no sólo en cuanto a nuestra capacidad productiva en el mundo público del trabajo, como la clase obrera, sino en lo personal y subjetivo. En la categoría de patriarcado se cruzan lo productivo y lo reproductivo, lo personal y lo político.”²⁴⁹

Sin esa intencionalidad expresa de subvertir ciertos estratos y configuraciones político sociales el Grupo de Artes Visuales “Minas de Arte” se presentó con sus “exposiciones -shows plásticos” otorgando transparencia a cuestiones que de otra forma no hubieran surgido dentro del circuito de producción artística y discurso oficial festivo de los 90.

Cecilia Andresen sigue comentando en correspondencia a su experiencia como integrante de Minas...:

“La participación en este grupo ha sido una de las experiencias más determinantes.

Nueve mujeres, nueve amigas que desde lo más cercano que nos unía empezamos a construir una especie de “mundo femenino” muy particular.

Sin una propuesta de género premeditada, y casi ingenuamente, incursionamos sin prejuicios y, echando mano a cuanto recurso estaba a nuestro alcance, en la configuración de una especie de “shows plásticos” en los que se ponían en evidencia nuestras inquietudes como mujeres y como artistas.

El cuerpo femenino traspasado o transformado en objetos, la moda, las mediaciones.

²⁴⁸ CIRIZA Alejandra. **La prostitución en Mendoza .Sobre discursos, silencios y violencias.** En Revista Diógenes , Nro. 4, Año 2, Mendoza , Noviembre 1994, p. 20.

²⁴⁹ Idídem ,p. 20.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

El amor, la pareja , los corazones rotos, la espera. Televisores por los que pasa la vida, la maternidad exhibida crudamente, desde adentro.

El cuerpo y los lugares, lo doméstico y lo urbano. Todo una iconografía visceral y poética tuvo a lugar allí.

El cuerpo y los mitos, y los estereotipos..

Minas de Arte estrellas de TV, Minas ángeles, Minas en miles de roles, etc.

Esta experiencia significó encontrar “un lugar en el mundo”, un espacio de pertenencia.

Videoarte, pintura, grabado, escultura, objetos, acciones, intervención en los medios de comunicación convivieron con los históricos elementos , atributos “innatos “ de la femineidad: la seducción, el glamour, las flores, la pose, el vestido.

Romper con los códigos, llegar a la gente, al público, es lo que nos interesó. Fue el objetivo que primó sobre las individualidades y nos condujo a generar estas experiencias tan vitales que han quedado en la memoria de la gente.”²⁵⁰



251

Este colectivo en muchas de sus manifestaciones pondrá el acento en lo corporal como medio de representar y decir cosas sobre ese cuerpo femenino .A propósito y en comparación con el ejercicio de la prostitución femenina en nuestra provincia (tópico que también aborda el grupo) Ciriza realiza una reflexión que no queda circunscripta a tal estigma sino a otros planteados en capítulos anteriores y en éste concretamente al ser mujer de estratos sociales más bajos, tener un cuerpo y con

²⁵⁰ ANDRESEN Cecilia .**Sobre el grupo Minas de Arte.** En www.puracultura.org [en línea] 14-09-2010

²⁵¹ En QUIROGA,Gustavo (Coordinador). **C/Temp: Arte contemporáneo mendocino.** Ediciones: Fundación del interior, Argentina, 2008.

la impronta del autoritarismo: “ *Hace un siglo, en esta misma ciudad, había un ghetto para prostíbulos y conventillos de mala muerte. Las Heras en aquel entonces La Chimba, era el lugar de la exclusión, el territorio de putas, pobres y mendigos, de pestes y enfermedades, de cementerios y de callejuelas tortuosas. La ciudad ha crecido enormemente, sin embargo los mecanismos siguen siendo los mismos: exclusión, delimitación, silencio y violencia para aquellos fenómenos que la sociedad misma produce, para aquellos que son las víctimas de la violencia*”²⁵²

Vuelve a presentarse otro ejemplo de vulnerabilidad social (Butler) y de género, configurado desde un mapeo explícito delimitando zonas para aglutinar “vidas precarias” (Butler) , cuerpos precarios que no merecen ser presentados como cuerpos trascendentes o como vidas necesarias, alejados de la mirada y la imagen de la Mendoza que comenzaba a cimentarse .

6.2.2 Susana Dragotta: suturas corporales.

*“Mi búsqueda es hacer obras en las que nada sea representado directamente pero que contengan indicios, signos, referencias que funcionen como vías para meterse dentro.”*²⁵³

SUSANA DRAGOTTA

Proponer un acercamiento a las esculturas blandas -atuendos (Corazón Maldito -1997)y (Desarmables -2000) de Dragotta implica definir conceptos desde una mirada genérica que no es la intencionalidad explícita de la propia artista; con la inclusión de abordajes no sólo desde las artes plásticas sino también desde la construcción de identidad, y cuestionando los dictados de carácter patriarcal en relación a las tareas propias de lo cotidiano en el ámbito hogareño y el rol de la mujer.

²⁵² CIRIZA Alejandra. **La prostitución en Mendoza .Sobre discursos, silencios y violencias.** En Revista Diógenes , Nro. 4, Año 2, Mendoza , Noviembre 1994, p 24.

²⁵³DRAGOTTA, Susana. Catálogo. **Espacio Ojo al País.** Fondo Nacional de las Artes. Centro Cultural Borges, Buenos Aires. Mayo 2002.



Susana Dragotta
Corazón maldito (Serie atuendos). 150 x 50x 60cm.1997

Azul Méndez aporta al develar el proceso creativo de la artista : “... *la elección de materiales y técnicas, evidencia el deseo de borrar las jerarquías entre la pintura, la escultura y las artes consideradas menores como la costura, generando una poética de la inclusión. Recupera para el arte aquellos procedimientos creativos despectivamente considerados ‘femeninos’ y por lo tanto de orden menor*”²⁵⁵. Susana Dragotta crea otras bifurcaciones como experimentos sobre la creación de sus esculturas: “*La serie Corazón Maldito, Atuendos, deriva luego en el proyecto que llame desarmable. Sin abandonar del todo la idea del vestido pero tratando de llevarla hacia un extremo posible, desarmo, abro los atuendos aplanándolos, desplegándolos en el espacio y mostrando su interior.*”

²⁵⁴ En DRAGOTTA, Susana. Texto de catálogo. **Corazón Maldito. Atuendos**. Museo Municipal de Arte Moderno. Junio 1997

²⁵⁵ MÉNDEZ Azul en Catálogo **Desarmable**. Susana Dragotta. Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guñazú. Mendoza. Noviembre 2000.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

En este proceso me impongo ciertas reglas de construcción que me permitan hacer obras más grandes pero que se puedan guardar o trasladar con facilidad. Estos condicionamientos (que tomo siempre como desafío puertas abiertas mas que como dificultades) me llevan a explorar recursos técnicos prácticos que a la vez contienen calidades expresivas. Hay que diseñar la manera de construir el objeto por medio de fragmentos planos que se puedan ensamblar y adquieran un volumen una vez suspendidos. Los sistemas de cierres,estructuras y ensambles, recrean aparejos, formas contenedoras, estuches, envases de cuerpos y objetos imaginarios. La unión de lo funcional y lo intuido se convierte en mi actual tema de trabajo del cual resultan obras que parecen utilitarias por sus sistema de ejecución pero que no los son”²⁵⁶, abordando al objeto (vestimenta) desprendido de su cotidianidad y su uso, posibilitando discursos y otras lecturas: “El vestido representa la piel, aquella que contiene, protege o despoja el cuerpo, su interior.

Cada parte construida tiene el significado de cubrir o descubrir, añadir, reparar, remover, simular, borrar, herir.

El atuendo está confeccionado según los desafíos que el mundo ofrece, entonces la piel se genera o se destruye, la vestidura se abre o se cierra, el corazón se oculta o expone.²⁵⁷ El espacio generado desde el adentro y el afuera o viceversa que propone Dragotta, como hábitat corporal que sujeta o no ese atuendo, cuerpo en estado de contención o simplemente portador de historias, fragmentos²⁵⁸ que posibilitan imaginar recorridos de carácter autorreferencial²⁵⁹:

²⁵⁶ DRAGOTTA, Susana. Texto de catálogo. **Corazón Maldito**. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, Mayo 2002.

²⁵⁷ *Ibíd*em

²⁵⁸ “Como objeto de una tradición que no escribí, la mujer debe desarticlar el orden discursivo, no sólo para desvelar sus jerarquías, sino para exhibir sus falencias. Algunas teóricas (*feministas*)* hablan de la necesidad de elaborar un metalenguaje, formado por relatos, figuras, y símbolos, que constantemente pongan en entredicho la tradición de los grandes discursos:¿cómo sería, entonces, abordar el mundo desde el fragmento, el recuerdo de lo cotidiano y la incertidumbre?.” En ROSA María Laura. “La cuestión del género”. En OLIVERAS Elena (ed.). **Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI**. Bs. As.,Emecé Editores S.A., 2009, p. 159. * *la cursiva es mía*.

²⁵⁹ “A lo largo de tres décadas-70,80 y90- el análisis del arte desde una perspectiva de género, se ha configurado como una de las líneas teóricas más críticas de los relatos tradicionales de la historia del arte, no limitándose al mero registro de mujeres artistas a lo largo del tiempo, sino proponiendo algo más osado: *revisar el concepto mismo de subjetividad*” .ROSA María Laura. “La cuestión del género” en OLIVERAS Elena (ed.) .**Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI** . Bs. As.,Emecé Editores S.A., 2009,pp.153-154.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

Es como hacer una simbiosis mía...[...]”, esboza Susana Dragotta. “ *Hoy pensaba justamente, que hace ya varios años que trabajo con el cuerpo mío para hacer la obra. Ahora me interesa mirar esa parte autorreferencial de la relación del cuerpo con el afuera.[...] Es una relación más psicofísica del afuera, la naturaleza con lo interior mío. Las relaciones interpersonales no aparecen en mi obra, sino mi relación con el interior y la naturaleza; y mi cuerpo en relación a lo sensorial...*”²⁶⁰



Susana Dragotta

Corazón Maldito (Serie Atuendos) 130 x 70 x 55 cm.1997.

6. 3 Mujer y sociedad. Hacia la deconstrucción de lo hegemónico.

Un sujeto que habla en la frontera de lo pronunciable asume el riesgo de redibujar la distinción entre lo que es y lo que no es pronunciable, el riesgo de ser expulsado al reino de lo impronunciable.

JUDITH BUTLER ²⁶²

²⁶⁰ SLUKICH Patricia, **Susana Dragotta**, Diario Los Andes 29-07-2009.

²⁶¹En DRAGOTTA, Susana. Texto de catálogo. **Corazón Maldito. Atuendos**. Museo Municipal de Arte Moderno. Junio 1997



Mujer Justicia. Marita Castro. Un caso de demanda de justicia-Grupo Periferia

Se llevó a cabo en noviembre del 2008 en el Espacio Contemporáneo de Arte de la Provincia de Mendoza como un eslabón del ciclo Mujer y Arte. Sergio Rosas y Eva Rodríguez Agüero fueron los curadores de la muestra, organizada por proyectos y/o apartados (- Temas –NO- abordables, -Mujeres migrantes,- Mujer y modacracia,-Mujer y ancianidad,-Mujer y trabajo,- Mujer Justicia. Marita Castro. Un caso de demanda de justicia,-Deseo, esperanzas y utopía.) que intentan acercarse a la producción plástica desde la mirada de género, la condición y el cuerpo femenino, para organizar la muestra y los recorridos, que en muchas de las instancias se tocan, estableciéndose como una gran trama estructurada y orgánica desde su concepción. Si nos adentramos y seleccionamos entre las propuestas lo corporal surge espontáneamente como tema y poniendo su acento en las discusiones y debates que desde las primeras instancias de lucha se viene interponiendo como problemática en la provincia. La visibilidad o no del cuerpo es recurrente en la unidad estructural de la exposición, *“el cuerpo es entonces la huella del nómada, aquel lenguaje de lo que no se designa porque históricamente careció de palabras para designarse”*²⁶⁴, entonces el tópico cuerpo no ha sido totalmente develado y asimilado dentro de

²⁶² BUTLER, Judith (1997). Excitable speech. A politics of the performative. Nueva York: Routledge. Citado por del VAL Jaime. **Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el pos-modernismo.** En: Organidades [en línea] www.uoc.edu/artnodes. 12-10-2010

²⁶³ En mujerysociedad.blogspot.com/

²⁶⁴ ROSA María Laura, “La cuestión del género”. En OLIVERAS Elena (ed.). **Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI**. Bs. As., Emecé Editores S.A., 2009, p.161.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

sociedades como la mendocina y “Mujer y sociedad” es un camino factible para ahondar y revertir situaciones desde prácticas artísticas con una fuerte connotación desde el género. *“El cuerpo es el campo de acción en donde se asientan las diferentes identidades-construcciones discursivas en constante cambio- y es por tanto, el lugar donde se potencian los estados liminales en los que el límite, la frontera, el no lugar pueden ser constantes que conforman el mundo de las otredades”*²⁶⁵



266

Deseos, Esperanzas y Utopías (Patchwork)



267

Patchwork- (Detalle)²⁶⁸.

²⁶⁵ *Ibíd*em, p. 161.

²⁶⁶ En mujerysociedad.blogspot.com/

²⁶⁷ *Ibíd*em

²⁶⁸ 80 coordinadoras organizaron a 800 mujeres realizadoras de sus retazos.

6.4 Espacios performativos: topografías.

Al hablar de “topografías performativas” estamos dando un lugar, un territorio al lenguaje de la performance pero los límites de dicho espacio no siempre se distinguen claramente, podríamos hablar del arte de la performance como arte de confines en el cual no hay una zona territorial demarcatoria, en cualquier instancia de la extensión que ofrece este lenguaje ya que puede dar cabida a otras posibilidades expresivas: música, plástica, teatro, escultura, danza, etc., ello implica que el uso en algún momento de la ejecución determina que las longitudes y latitudes se amplíen según la inclusión o no de estas formas expresivas y sus diversas combinatorias. El cuerpo como dispositivo fundamental estará siempre en los bordes de dichas extensiones actuando como discurso más que como prolongación perceptual. A propósito de lo planteado la performers mendocina y artista visual Stella Fernández comenta: *“La performance como todo arte, es una fórmula de trascender la realidad, de inventar lo que no existe que no se sabe, recrear una nueva visión en el mundo de las acciones y de las cosas. Un modo de comunicar una visión crítica del mundo en que vivimos y la tentación de actuar sobre ese mundo para desconstruirlo y reconstruirlo de manera que se aproxime a las imágenes en las cuales quisiéramos mirarnos integralmente.[...] El verdadero artista posee la conciencia de que algo lo sobrepasa. Al tomar conciencia de que hay algo trascendente, está tomando conciencia de que hay algo que, indirectamente, le pertenece a otro. Esa es la conciencia de la existencia del “otro”. Lo que le pertenece al artista es la relación con el “otro”. En su toma de conciencia cada artista está dando claves para la relación de ese “otro”, con su entorno, con todo lo circundante.”*²⁶⁹

²⁶⁹ [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/) [en línea] 21-10-2010.



270

Fernández Stella
Obra: pozo y balas (s/a)

Presentando una lectura absolutamente personal se piensa que la propuesta performativa de Fernández nos ubica nuevamente en las márgenes de la Mendoza del proceso militar conjugando un espacio “geográfico-corporal”²⁷¹ que puede ser el de muchos otros “no lugares”²⁷², dando cuenta del cuerpo de la artista como cuerpo de más de 30.000 NN (capítulos II y III) y lo geográfico como zona de oquedades y horror, simbólicamente hay un tono paralelo y referencial a las “Siluetas” de Ana Mendieta, pero aquí el recorte es una silueta-tumba y Fernández cumple el rol

²⁷⁰ [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/)

²⁷¹ “A su vez, otro soldado, daba cuenta que tenía conocimiento de que en la zona de Papagallos, en el piedemonte mendocino, o sea a pocos kilómetros de la ciudad capital, y al pie de un alto peñasco, se habían producido varios fusilamientos a manos del Ejército. Al concurrir al lugar miembros de los organismos de DDHH, pudieron comprobar que el lugar, en una amplia área había sido *trabajado* con grandes máquinas viales, lo que hizo suponer que se trataba de borrar rastros comprometedores”. En ABALO Ramón. **El terrorismo de estado en Mendoza**. Liga Argentina por los Derechos del Hombre. Familiares de Detenidos-Desaparecidos de Mendoza, Mendoza, 1997, pp. 83-84.

²⁷² Según propone Bernhard Waldenfels: “El punto cero que regresa en Roland Barthes como “grado cero de la escritura” equivale al punto ciego de la visión. Es el lugar donde tienen lugar el ver y también el hablar. Este lugar adquiere así rasgos de un no-lugar y remite al extrañamiento del espacio aún por tratar”. Citado en WALDENFELS Bernhard. “El habitar físico en el espacio”. En SHRÖDER Gerhart y BREUNINGER Helga (comp.). **Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión**. Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 2001, p. 156.

aurático de las víctimas. Esta acción artística remite como plantea Waldenfels a un análisis del espacio circundante como sitio para encontrar nuevas formas y discernimientos sobre el mapa-cuerpo y su realidad físico histórica. En palabras de Stela Fernández: *“El arte es búsqueda, es una forma de conocimiento y como toda forma de conocimiento está recreando la realidad circundante. El artista da una variante individual dentro de una forma de ver las cosas ya conocidas, por lo tanto revela su entorno”* ²⁷³

6.4. 1 Grupo La Osa: mapas difusos.

En el marco del Festival de las Nuevas Tendencias que como ya se planteó comienza a transitar en 1996 y en forma paralela *“...también se presentó en sociedad el grupo “de asalto” La Osa, también nominado como Grupo Soporte Estético Cultural La Osa. Se presentó es una forma de decir, ya que su modus operandi consistía en irrumpir en cualquier lugar y momento. Se trataba de microintervenciones de entre cinco y diez minutos, a fuerza de danza, zancos, acrobacias varias y llamas al aire. Una suerte de happening que jamás llegaba a desarrollarse del todo. Alaridos vía megáfonos, vestuarios extravagantes y maquillajes amenazadores formaban parte de la estética del grupo...[...]*

La periodista Carmen Pérez se refirió a esta agrupación y a su propuesta como “un juego continuo con los espacios, los ambientes, los colores, los sonidos, una invitación a la seducción de los sentidos. La Osa se rebeló contra la gravedad y así dejó su huella, otra en la tendencia de un Nuevo Teatro. Un aparente choque de extremos y en lo profundo, la sutileza, la inocencia ,la espontaneidad. El 'teatro de impacto' agrede y emociona, sorprende y crea expectativa, explota y agradece y es precisamente esta dualidad el germen creativo que lanza al infinito la posibilidad de experimentar. La Osa mostró la agresividad cotidiana pero reaccionando contra ella en una risa irónica, neutralizándola. En el fondo, es esencialmente una visión del conflicto vital. Al mismo tiempo está presente la armonía y el equilibrio de los colores ,a pesar y con su fuerza, las músicas, las formas corporales y los vestuarios Una interesante estética que reúne técnicas como la pantomima, lo circense, las

²⁷³ [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/) [en línea] 21-10-2010.

*acrobacias, poco texto hablado ,y el lenguaje corporal, fuertemente revelador y simbólico”*²⁷⁴

Al colocar de ejemplo este grupo se pone en situación de conflicto la relación triádica “espacio-cuerpo (performer) –espectador” trabajadas con anterioridad en el capítulo cuatro. Las referencias a grupos como De la Guarda o La Fura y el Cirque du Soleil son ejemplos que rápidamente se presentan como inspiración o punto de partida para La Osa, pero más allá de estas enunciaciones es necesario proyectar lo siguiente: el espacio representacional y/o de actuación queda desmembrado, esta impronta de quiebre de las fronteras dignifica la experiencia y enriquece la propuesta. El cuerpo del performer-actor deviene en parte de ese intercambio a nivel espacial confundiendo nuevamente los límites (que desde un principio no son los tradicionales) y demarcando un espacio común entre obra y espectador, como bien plantea Carmen Pérez devorándolo y unificando la triada: el cuerpo es contorno que algunas veces puede desdibujarse, Ticio Escobar expresa: *“Las fronteras movilizan, así, constelaciones culturales extrañas, mundos duros, incompatibles casi entre sí. [...] Las cartografías que levanta el arte hacen vacilar los lindes, desplazan los puestos de frontera, delinean los contornos geográficos; los dibujan con puntos para que permanezcan abiertos: para que dejen divisar el otro lado”*²⁷⁵ Esta idea de desvanecimiento de los límites se puede extender al concepto de mapa como territorios que según Judith Butler acuerda expresando que *“sería erróneo pensar el Primer Mundo está acá y el Tercer Mundo allá; que hay un segundo mundo en algún otro lugar, que un subalterno comparte estas divisiones. Estas topografías han cambiado, y lo que alguna vez fue pensado como límite que une y separa se ha convertido hoy en un lugar altamente poblado, [...] confundiendo la identidad...*

Porque si tú me confundes a mí, entonces tú ya eres parte de mí, y yo no estoy en ninguna parte sin ti. Sólo puedo reunir un “nosotros” encontrando el camino que me liga a “ti”, tratando de traducir pero dándome cuenta de que mi propio lenguaje tiene que quebrarse y ceder si voy a saber quién eres. Eres lo que gano a través de

²⁷⁴ PÉREZ Carmen. **Y el teatro se hizo carne**. Revista Ubú Todo Teatro. Nº 18, octubre de 1997, Mendoza. En Artes Cruzadas. Festival de Danza de Nuevas Tendencias - 15 años., Mendoza, Corsino Impresores SRL, 2010, p. 44.

²⁷⁵ ESCOBAR Ticio. **La tercera margen, era 2007**. En www.ticioescobar.com [en línea] 2-11-2010

*esta desorientación y esta pérdida. Así es como surge lo humano, una y otra vez,
como aquello que todavía tenemos que conocer””²⁷⁶*

6.5 Foto-performances corporales:

Dentro de la producción performativa mendocina surgen entre el período de fines de los noventa inclusive hasta la actualidad un vasto grupo de artistas que respondieron a diversas formas de representación que periféricamente o desde un accionar conciente y racional podemos enmarcar en la performance como parámetro para poder circunscribir sus acciones; la intención es no realizar un listado pormenorizado de estos ya que no representa el espíritu de esta investigación, si queda en suspenso para más adelante volver a revisar y proponer un catálogo detallado sobre este lenguaje en la provincia de Mendoza.

La foto-performance es decididamente el registro a nivel foto sensible del proceso descriptivo o no de una acción performativa que secuencialmente revisa y fundamenta lo concretizado *in situ*. También puede ser parte de la grabación de la performance completa a través de recursos como una cámara de video o filmadora, hasta inclusive un celular. Los siguientes artistas recurrieron al dispositivo de la foto-performance para dejar huella del proceso productivo de las acciones corporales:

6.5.1 Marcelo Mortarotti produjo acciones con su cuerpo en variados ámbitos: un espacio cerrado como el ECA con “*Safe sex, por cuánto tiempo podés amar a tu dinero-1993*” o en la inmensidad del paisaje cordillerano: Glaciar de la Pared Sur del cerro Aconcagua : “*Caminata nude en solitario- 1995*”. Acercando y uniendo el concepto de naturaleza y cuerpo , lo micro y lo macro.

²⁷⁶ BUTLER, Judith. **Vida precaria. El poder del duelo y la violencia**. Paidós, Bs As, 2006, p. 78.



277

Caminata nude en solitario. Fotoperformance, 77min. Glaciar Pared Sur,
Aconcagua, Mendoza, 1995.

6.5.2 Sabrina Kadijah: algunos registros de sus foto-performances recuerdan a acciones de Ana Mendieta que toman al cuerpo como elemento de unión con la tierra en la soledad e inmensidad del paisaje mendocino , otras acciones de Kadijah son en el espacio de la intimidad creando un fuerte contraste y shock al percibir que el habitat común y cotidiano es intervenido o invadido por un cuerpo desnudo ,otras veces amortajado con papel film o el registro grupal “*Paisaje-2007*” ,en la Casa de la Cultura en Buenos Aires , espacio de carácter netamente institucional .

²⁷⁷ En QUIROGA, Gustavo (Coordinador). *C/Temp: Arte contemporáneo mendocino*. Ediciones: Fundación del interior, Argentina, 2008.



Sin título, Fotografía analógica, copia de artista, 2002



Despliegue del pensamiento. Fotografía analógica, ed. 10, 60 x 90 com. 2002

6.5.3 Leonardo Peralta: su cuerpo concretamente es tomado como parámetro de acciones que van desde el maquillaje, vestuario, la mímica y el travestismo (Frida Khalo-2008), dejando en registro digital la obra. Su propuesta

²⁷⁸ *Ibídem.*

²⁷⁹ *Ibídem.*

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

bien puede encontrar conectores con las exploraciones fotográficas de Cindy Sherman.



280

Sin título. Objeto vestible, jersey rosado, variedad textil. Modelo: Maverick. 2006



281

Sin título. Fotografía digital.2008

²⁸⁰ Espectáculo: Aria- Compañía El Árbol Danza Teatro. XIII Festival de Danza de Nuevas Tendencias. 14-09-08.Fotografía: Silvana Furfari.

²⁸¹ En QUIROGA, Gustavo (Coordinador). **C/Temp: Arte contemporáneo mendocino**. Ediciones: Fundación del interior, Argentina, 2008.

6.5.4 Asociación Performance (Inti Pujol-Stella Fernández): la repetición de las acciones y el uso de objetos producidos para el proyecto, hacen que la lectura de la performance vaya mutando, creando transformaciones de sentido. Focalizándose en el sujeto-cuerpo dentro del ámbito institucional que actúa como engranaje de los dispositivos de poder : “*El cubo mágico y mandarinas*” .

Fernández revela al reflexionar como artista-performer que: “*el verdadero creador resume las visiones del mundo y ofrece otras, suscita una nueva sensibilidad en el hombre; y al hacerlo se arriesga, desafía, compromete, revoluciona, afirma, niega, pregunta, asume....así, ese individuo establece un compromiso único entre su vida, su obra y la realidad*”²⁸²



El cubo mágico y mandarinas. Instalación y performance. Muestra Pensamiento lateral. ECA, 2008.

6.5.5 Carolina Simon-Cristian Martínez : trabajan tanto Simon desde el lenguaje de la performance como Martínez desde el registro fotográfico, incorporando al ámbito de la acción , dos elementos fundamentales la ciudad como

²⁸² [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/) [en línea] 23-11-2010.

²⁸³ En QUIROGA, Gustavo (Coordinador). *C/Temp: Arte contemporáneo mendocino*. Ediciones: Fundación del interior, Argentina, 2008

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

espacio de relación física y el cuerpo zona de correspondencia psicológica-emocional: “*Cuerpo-ciudad como experiencia social e individual-2008*, creando una unidad estructural que propone sensaciones que hacen que el dispositivo cuerpo sea una forma de habitar, percibir y peregrinar con la “terminal ciudad “.Dice Bernhard Waldenfels :“ *Un espacio atravesado físicamente no es un mero espacio vacío entre cosas, sino un margen dentro del cual está anclada nuestra capacidad física...*”²⁸⁴.



285

Palacio Policial (D 2). Fotografía: Cristian Martínez. 2008

La ciudad es también un cuerpo que contiene otros cuerpos, fue concebida para el desplazamiento y acomodamiento del cuerpo, es más la ciudad desde su génesis es la que determina actitudes, *habitus*, y la posibilidad de desplazamiento espacial originando una trama estructurada por calles, cruces que condicionan desde el movimiento lo corporal. Graciela Sparza reflexiona en torno a las grandes ciudades como “*epicentro de choques identitarios, redes económicas y culturales, las megaciudades ya no se circunscriben a espacios autónomos sino dependen de flujos tecnológicos, telecomunicaciones, transportes. Si la ciudad circunscripta era condición de posibilidad de recorridos infinitos e insólitos, y el movimiento centrífugo se equilibraba con fuerzas inclusivas, hoy en cambio no hay interior y*

²⁸⁴ Citado en WALDENFELS Bernhard. “El habitar físico en el espacio”. En SHRÖDER Gerhart y BREUNINGER Helga (comp.). **Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión.** Fondo de Cultura Económica, Bs.As.,2001, p. 165.

²⁸⁵ Gentileza de Alejandro Iglesias

exterior de las ciudades. Lo urbano generalizado se despliega en una continuidad geográfica que produce flujos y caos. No hay periferia ni márgenes, sino una ciudad fractal que repite hasta el infinito el mismo módulo estructural elemental.”²⁸⁶

Las foto-performances dan crédito de esa urdiembre que entreteje y mapea ese “cuerpo-ciudad” posibilitando nuevos discursos que hacen referencia a nuevos espacios de tránsito e intercambio y conflictos.

6.6 Cuerpos registrados: fotografías.

Iuri M. Lotman expresa en relación a la fotografía de retratos: *“Esta última, en efecto, arrebató el instante estático del mundo móvil que es reflejado por ella. La fotografía no tiene pasado ni futuro, siempre está en tiempo presente. El tiempo del retrato es dinámico, su “presente” siempre está lleno de recuerdo de lo precedente y de predicción del futuro*”²⁸⁷. Y en forma casi opuesta Gilles Deleuze dice en *La imagen-tiempo* que el cuerpo del modelo fotografiado nunca va a estar *“en presente contiene el antes y el después, la fatiga, la espera...”*²⁸⁸

6.6.1 Silvana Furfari. Tiempo -cuerpo-piel.

*“Todas las culturas confluyen en la contemplación de la piel como símbolo, como manifestación externa de nuestras intenciones y nuestra forma de entender el universo. No en vano vivimos envueltos en capas como las cebollas: la piel, la ropa, la casa, el horizonte, el universo...Piel debajo de pieles. Piel que cubren pieles. El mundo podría ser entendido como un inmenso ajuar funerario del que únicamente vemos la piel”*²⁸⁹

Los registros fotográficos de esta artista aúnan ambas proposiciones que desde dos miradas toman al cuerpo como bisagra temporal (Lotman y Deleuze) y

²⁸⁶ SPERANZA Graciela. **Migraciones/desplazamientos**. Catálogo del 3º Encuentro internacional de pensamiento urbano. ,Teatro General San Martín, Bs. As., Agosto 2007.

²⁸⁷ LOTMAN,Iuri.**La Semiosfera III. Semiótica de las Artes y la Cultura**.Madrid,Desiderio Navarro, 2000,pp. 26 y 27.

²⁸⁸ DELEUZE, Gilles. **La imagen-tiempo**. Buenos Aires, Paidós, 1992, p.251.

²⁸⁹ MUÑOZ, Clara, Catálogo. **Piel**. Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, España, Marzo-Abril 2003

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Silvana Furfari concreta desde fragmentos corporales e historias de vida: el rostro como cartografía, como reflexión sobre el tiempo; experiencia, ancianidad y sexualidad afloran, la piel se convierte en pantalla y ofrece un diálogo entre el cuerpo-piel y el espectador: la dermis como camino de conocimiento, conocimiento sensible y epidérmico: un pensar desde la piel, desde las temperaturas, desde las insensibilidades epidérmicas, desde las hipersensibilidades, desde la necesidad de ser no ser tocado, de comunicarse o no. Iuri M. Lotman expresa en relación a una imagen esa “[...] capacidad de convertir el texto icónico en narrativo, está ligada a la movilidad de sus elementos internos”²⁹⁰. La piel como límite corporal es un lugar de tránsito que comunica el interior de un cuerpo y el medio circundante. “Somos lo que existe de la piel hacia adentro. A veces concebimos la piel como una finísima capa de nuestro cuerpo en contacto con el exterior. Pero la piel está formada por múltiples capas, múltiples tejidos que absorben todo tipo de atmósferas filtrando la luz y los átomos del aire hasta nuestro interior como una esponja invadiendo su reverso, atravesando el cuerpo hasta el lugar donde deja de ser piel y comienza a ser sólo carne.

Si miramos el cuerpo desnudo de una persona podemos descubrir paisajes desconocidos presentes en todos los humanos. Observar de cerca un trozo de piel revela la existencia de un territorio particular e íntimo. Como si de la superficie de un ser extraño se tratara, su exploración evoca una geografía de ficción. Rincones desolados, abruptos, gélidos, pero también cálidos, tiernos y dulces forman la frontera exterior de nuestro cuerpo. La piel está continuamente salpicada de accidentes. Unas veces son elevaciones y depresiones, otras, el cambio de color o modificaciones en la rugosidad. También existen recovecos que invitan al descubrimiento. Pelos, poros, pliegues, lunares, arrugas, surcos y vasos sanguíneos son algunos de los elementos de esta superficie tan propia como desconocida.”²⁹¹

²⁹⁰ LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera III. Semiótica de las Artes y la Cultura**. Desiderio Navarro, Madrid, 2000, pp.12.

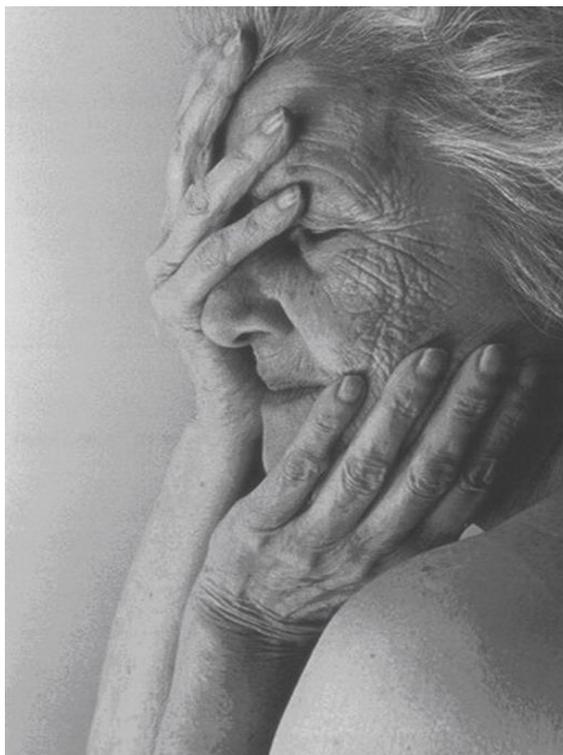
²⁹¹ MUÑOZ, Clara, Catálogo. **Pieles**. Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, España, Marzo-Abril 2003.



Sin título- Fine print- Blanco y Negro- lente: 50 mm – 20 x 30 cm
2006.

Bernhard Waldenfels comenta: *“El cuerpo no actúa solamente como herramienta originaria, sino también como insignia originaria e inscripción originaria. Sus cicatrices y arrugas no se retrotraen a un especialización del tiempo, sino que en ellas se corporiza el poder del tiempo que nos permite envejecer y que deja sus huellas en el cuerpo. Las líneas que surcan la cara y las manos no son improntas que fijan algo, sino inscripciones que realizan algo”*²⁹²

²⁹² WALDENFELS Bernhard. “El habitar físico en el espacio”. En SHRÖDER Gerhart y BREUNINGER Helga (comp.). **Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión**. Fondo de Cultura Económica, Bs. As. ,2001, p. 171.



Sin título- Fine print- Blanco y Negro- lente: 50 mm – 20 x 30 cm
2006.

6.7 Paisajes-cuerpos : conclusiones

Mendoza, la anterior, la actual moldea, diferentes calidades corporales ya establecidas en el recorrido de la tesis, estos cuerpos políticos, sociales, cuerpos que son mirados por otros cuerpos y son autovalorados tienen un punto en común: la materialización de los mismos en un espacio geográfico. Al respecto comenta Juan Draghi Lucero *“Sí, nuestra cordillera andina de San Juan, de Mendoza, es terriblemente inhóspita, apenas hay una vegetación miserable; cuesta muchísimo encontrar poesía donde no hay vegetación. Donde no hay verde, no hay atracción. Si embargo, la belleza de nuestra serranía está en un sentido esotérico, que al hombre común le cuesta mucho comprender.*

Pero entre los serranos andícolos, vale decir hombres que nacen, viven, mueren en el Ande, se siente un hálito extraño dentro de esos grandes volúmenes, hálito un tanto inhóspito, distinto de lo que es llanero. No olvide usted que el llano está dominado por la rueda y que la serranía impide su avance y sólo es apta para

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

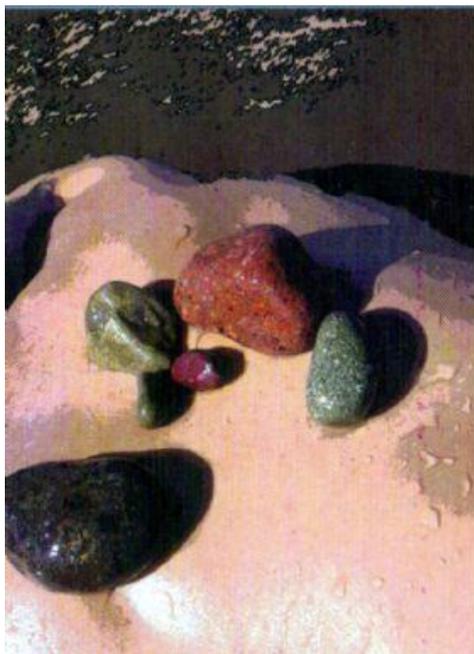
la pata de la llama y si es posible de mula, de manera que hay cierta reticencia serrana a la penetración humana y esa reticencia, a mi juicio, tiene un sentido esotérico difícil de descubrir, es dificultoso llegar a él. ...Muy difícil es encontrar el arte en tierras inhóspitas. Sólo la grandeza, lo descomunal encuentra cierta figura literaria, pero que escapa al común sentido de la gente. Lo descomunal en nuestras altísimas cimas es sobre todo imponente y tiende a acallar en el hombre toda manifestación. Piense en el silencio. Es muy difícil llevar ese silencio al papel.”[...] “... he dormido noches en los cañadones cordilleranos y me he sentido encogido. He llegado la miseria orgánica en un mundo inorgánico de piedra inerte. Lo imponente de nuestros cerros, tan inmensamente grandes, tan acallados, tan separados del hombre, aplastándolo.”²⁹³ Que también tiene una construcción histórica determinante de un sentido de lo corporal propio que es transferido en las producciones de artistas locales y de otros que trabajaron en la provincia y determinaron desde las diferentes prácticas esta impronta, éste cuerpo artístico enmarcado en el ámbito de Cuyo: “El latinoamericano, que vive un mundo relativamente nuevo, con presencia precolombina antiquísima, nos da dimensiones de un arte que difiere de las medidas occidentales. Nosotros tenemos un paisaje de inmensidades. Nuestro arte es difícil encontrarlo en las categorías europeas donde todo está hecho, todo está maduro y es armónico. Aquí la inmadurez de lo roqueño nos obliga a tratar de redondearlo, como las piedras tobas que arrastran los ríos, originalmente son agudas, cortantes. El artista, como el río, va redondeando hasta llegar al pulimiento.”²⁹⁴

²⁹³ PRIETO CASTILLO, Daniel. **La memoria y el arte. Conversaciones con Juan Draghi Lucero.** Imprenta oficial, Mendoza , 1994, pp.25-26

²⁹⁴ Op. cit. , pp. 13-14

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari



Fotografía digital S/T.
La piedra, barro y piel: elementos del contexto como elementos plásticos. (Alejandro Iglesias-Fabiana Pereira. 2008).



Fotografía digital S/T.
El agua, los signos y el cuerpo: las grafías corporales son signos profundos que hablan de lugares sociales y tiempos míticos (Alejandro Iglesias-Fabiana Pereira. 2008)

Podríamos plantear que el cuerpo y su accionar imitan al paisaje : el andar cansino, hablar en forma aspirada como para adentro y comiendo las “eses” típicamente determinante del acento de Mendoza., la refracción solar , la aridez del terreno potencian que el color de piel tienda al trigueño y sea reseca y quebradiza , el cuerpo en general de caderas más bien anchas, contornos angulosos se relacionan en forma directa con la cordillera y sus líneas que limitan el horizonte y crean una sensación de inmensidad ,cierre y periferia ; en esa zona se encuentra el piedemonte²⁹⁵, aún como franja muchas veces de exclusión y transformación.

²⁹⁵ “El piedemonte de la Precordillera de Mendoza, San Juan y La Rioja, o Sierra de Uspallata, es una estrecha franja, no mayor de 15/20 km. de ancho, que se extiende entre la vertiente oriental de las sierras y la llanura, aproximadamente entre los 1500 m s.m. y los 800 m s. m. Constituye un ambiente frágil e inestable debido a sus grandes pendientes, lluvias estivales violentas y concentradas en sectores parciales de la cuenca, vegetación escasa y degradada, suelos no consolidados y acelerados procesos de erosión, principalmente hídrica.. A esto se suma desde el punto de vista climático la prevalencia de condiciones de aridez y la escasez de recursos hídricos: no existen en el piedemonte cursos de agua permanente, sólo vertientes de escaso caudal y cauces temporarios, torrentes o waris.

La cercanía de la ciudad de Mendoza genera una gran atracción sobre este ambiente y lo somete a una alta presión de uso, con acelerados procesos de deterioro evidenciados

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

*“El piedemonte es un escenario de una rica variedad de asentamientos que responden a distintos actores sociales, desde los “villeros” de los asentamientos marginales a los “ricos” de los barrios cerrados, conviviendo en relaciones de contigüidad y enfrentamiento. Entre estos dos extremos se sitúan los asentamientos formalizados desde el Estado, pequeños y grandes barrios, entre los que se destaca “La Estanzuela”.*²⁹⁶ Retomando la línea de pensamiento de Judith Butler y en relación a lo expuesto, propone: *“...que cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos – como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y exposición-.”*²⁹⁷ Esa vulnerabilidad para Butler *“... se exacerba bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son limitados.”*²⁹⁸, revalidando su mirada en correspondencia a un mapeo que determina zonas de mayor fragilidad social y corporal, se intenta considerar en paralaje el piedemonte mendocino con espacios periféricos de ocupación en el mapa de Latinoamérica. Tomando las palabras de M. Salomón quien expresa: *“el piedemonte del Gran Mendoza constituye un área periférica, propia de las aglomeraciones latinoamericanas, donde la ausencia de servicios, el bajo costo de los terrenos, la buena localización relativa y los problemas de titularidad la tierra, configuran un ámbito propicio para la atracción de población de bajos recursos. En este aspecto, se destaca como factor decisivo de instalación, la cercanía a fuentes laborales de carácter marginal, como basurales y rigieras. Estas situaciones que tienen sus orígenes en la actual situación macroestructural y globalización económica, han configurado un territorio donde un alto porcentaje de la población se encuentra con sus necesidades básicas insatisfechas. En los últimos quince años, el estado provincial y los municipios, mediante la implementación de planes sociales (vivienda, salud,*

fundamentalmente por el avance de la desertificación. Entre los impactos y conflictos más importantes se encuentra en primer lugar la urbanización acelerada y no planificada. Esta se manifiesta no sólo en relación con los asentamientos espontáneos o marginales sino también en los planificados desde el Estado (IPV, Municipios) ...” en ABRAHAM Elena y otros. **Planificación y gestión del piedemonte al oeste de la ciudad de Mendoza, un asunto pendiente.** planif_oeste_mza .pdf [en línea] Noviembre 2010

²⁹⁶ ABRAHAM Elena y otros, *Ibíd.*

²⁹⁷ BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia.* Paidós, Bs As, 2006, p. 46.

²⁹⁸ *Idídem*, p. 55.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari

empleo), han hecho esfuerzos para atender las necesidades urgentes de esta población. Sin embargo, la creciente demanda sobrepasa en muchos casos la capacidad de respuesta, y la marginalidad y la pobreza, constituyen aún uno de los grandes flagelos de este territorio. En tanto la situación macroeconómica de crisis y desempleo subsista, los procesos de ocupación del territorio resultarán difícilmente controlables.”²⁹⁹

La idea de paisaje como espacio de vulnerabilidad otorga a la tesis una dimensión que no queda anclada únicamente en el recorrido artístico. Lo contextual casi supera ese anclaje, el paisaje mendocino a sufrido una metamorfosis es un territorio endeble, esa fragilidad se ve explícitamente violentada en propuestas artísticas como las ya revisada de Edgar Murillo que a propósito *“dice que le interesa el cuerpo humano como campo de experimentación, justamente porque ve a ese cuerpo como blanco sobre el cual los sistemas políticos, religiosos y sociales despliegan su dispositivo represivo*”³⁰⁰



301

Edgar Murillo-Muerte de luchadores sociales en democracia. Óleo s/tela
100x 60 com.2005

²⁹⁹ ABRAHAM Elena y otros , Ibídem

³⁰⁰ RODRÍGUEZ Eva. **Todos somos hijos de Duchamp**. Diario Los Andes, Mendoza, Agosto 2005.

³⁰¹ En QUIROGA, Gustavo (Coordinador). **C/Temp: Arte contemporáneo mendocino**. Ediciones: Fundación del interior, Argentina, 2008.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Ubicándonos en otro plano de lo paisajístico pero siempre otorgándole una brecha para analizar su correlación con el cuerpo y en especial el cuerpo artístico en Mendoza:

“Los paisajes se abren ante los ojos en un constante juego de sensaciones y la penetración en ellos se produce de forma gradual en unas ocasiones y espontáneamente en otras. Como si fuéramos a masticarlo, digerirlo y luego regurgitarlo distinto, como todo alimento que pasa a formar parte de la intimación visceral, el paisaje se proclama autónomo en la mirada, envuelto en una pesquisa que deviene expresión gráfica. Hay paisajes aprehendidos de memoria, visitados por el sueño, cercados por la imaginación que nos conducen de la duda de la realidad a la certeza de la quimera. Interiormente pasamos a formar parte de él precipitadamente, en esa rueda antropocéntrica sin que medie ni una sola visión de abandono, lo asimos, lo interpretamos y lo hieratizamos en lienzos,[...]fotografías...”³⁰²

Las producciones digitalizadas de Alejandro Iglesias y Fabiana Pereira descubren una dimensión lúdico-corporal que remite a los albores mágicos-rituales de los primeros en pisar territorio mendocino. La fragmentación, fusión de partes más el anclaje en los textos que acompañan cada trabajo dan cuenta de capas ancestrales que han ido configurando este cuerpo mestizado que convive y se metamorfosea con materias vitales como el agua, la arena, la piedra, el sol que connotan éste cuerpo primero, rústico y ancestral: *“Un contexto de viñas, barro y agua provee los primeros elementos. Como en un juego de niños -que dibujan en el barro con un palito- tomaron como territorios sus cuerpos y en ellos se dedicaron a capturar imágenes con una sencilla cámara digital, llevándola al máximo de sus posibilidades técnico-expresivas.”³⁰³*

³⁰² DOMINGUEZ JAÉN Sergio. Paisaje mental. En Catálogo Exposición **Memorias** de Juan Guerra, Centro Cultural de la Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, España, Marzo 2001

³⁰³ DISTEFANO Graciela **Territorios en la piel, transmigración tecnológica de la imagen**. Diario Los Andes, Mendoza, Julio 2008.

La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad).

Sergio Furfari



Fotografía digital S/T.
Arena y piel: el cuerpo y la tierra, se transforman en metáforas que se implican mutuamente . (Alejandro Iglesias-Fabiana Pereira.2008).



Fotografía digital S/T.
El dibujo en la piel : los diseños corporales configuran una piel social. (Alejandro Iglesias-Fabiana Pereira. 2008).

Para ratificar el concepto de lo paisajístico como forma de captar y organizar un espacio representacional, tomemos en cuenta las palabras de la artista plástica Cristina Bañeros que remite la concepción de su trabajo al paisaje como idea central con un elemento que identifica y estructura el imaginario mendocino: los viñedos: *“La geografía local fue una fuerte motivación[...], no como modelo para la representación, sino como escenario propicio para la proyección subjetiva. La imponente de la montaña andina, su aridez y soledad aparecieron transformados en mis pinturas en parajes escondidos, rincones abandonados, construcciones rocosas solitarias...[...].*

El viñedo como tema surge con los “moldes” y los “circuitos”, asociado también al concepto de matrices, de estructuras de diseño con una funcionalidad productiva: el molde de costura “conduce” a la vestimenta, el circuito electrónico establece enlaces, selecciona y distribuye señales luminosas o manipula energía eléctrica.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

El trazado geométrico del viñedo sobre la piel del paisaje “organiza” el cultivo de la tierra. Me interesa ese concepto de Paisaje como diseño o dibujo fundacional para el cultivo de la vid, que configura una arquitectura en el terreno que es marca identitaria de la cultura regional”³⁰⁴

El paisaje determina entre otras situaciones la actitud corporal y social de un grupo. El arte en especial el mendocino señala en muchos de los ejemplos presentados en esta tesis una cabal exposición de que el paisaje-cuerpo mestizado es transferido a la obra; topográficamente el arte diseña parámetros que confluyen en representaciones que remiten directamente a una construcción de carácter social. Relacionar directamente estas producciones con el contexto, es propiciar a una cimentación de la identidad-cuerpo ya sea individual o colectiva, en el marco de la provincia, el país y Latinoamérica.

Y pensando en los modos de representación corporal, en la tradición académica y la apropiación de reglas para legitimar lo artístico³⁰⁵ Graciela Distéfano discurre sobre el imaginario tradicional del concepto cuerpo que subyace en las instituciones de arte provinciales: *“El cuerpo desnudo ha sido en nuestra historia artística provincial tematizado académicamente. El o la modelo posan en un estudio y los/as artistas captan con trazos más o menos decididos, más o menos elocuentes esas poses canónicas, por tanto socialmente aprobadas.”³⁰⁶* La propuesta de la tesis es presentar algunos ejemplos que rompen con el paradigma de “cuerpo artístico académico” para investigar profundizando en múltiples variaciones que van desde el uso directo del cuerpo, la representación matérica al dispositivo tecnológico.

³⁰⁴ Entrevista a Cristina Bañeros en DISTÉFANO Graciela y POWER Kevin. **Discursos Narrativos. Mendoza.** ECA, Noviembre- Diciembre 2009. p. 35.

³⁰⁵ Ver FORCADA María. “Condiciones de producción en las Artes Plásticas contemporáneas en Mendoza en los Años Noventa”. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño. UNC, Mendoza, Noviembre 2004

³⁰⁶ DISTEFANO Graciela. **Territorios en la piel, transmigración tecnológica de la imagen.** Diario Los Andes, Mendoza, Julio 2008.

Conclusiones

Concluyendo este trabajo pero dejando abierta la brecha para bucear en otras dimensiones en torno a lo corporal ya que el discurrir sobre este constructo ha sido el disparador que generó la posibilidad de múltiples cruces y reflexiones para seguir madurando sobre el mismo, se propone a modo de cierre temporal citar a Ticio Escobar quien expresa siempre tomando al cuerpo como eje fundamental que :
*“...es la sede de la identidad primera: la identidad del individuo, la del clan o la del grupo; la del genero humano todo que reinventa su contorno para poder ocupar un sitio propio en el mundo ”*³⁰⁷

El camino recorrido da cuenta de una manifiesta conexión entre el cuerpo, el medio y la historia, el arte de una forma viene a ratificar este vínculo. La elección por parte de los artistas mendocinos de producciones que poseen como concepto y/o utilizan ese cuerpo como sustentación material, no es aleatoria, la construcción histórica de nuestra provincia ha forjado y creado como ya se planteó un cuerpo mestizado, genuino en su génesis: un cuerpo mixturado desde los antiguos hasta hoy, en un proceso histórico-social de cimentación y metamorfosis permanente. Silvio de Gracia expresa en correlación con manifestaciones de la performance y el arte corporal, una mirada que abarca no sólo a la provincia de Mendoza sino también al mapa latinoamericano que : *“La deshumanización impuesta por el neoliberalismo y su modelo de exclusión social afectan a gran parte de Latinoamérica en los 90’s, y esto se traduce en estrategias estéticas que para fines de la década van a re-instalar el discurso del arte acción en el escenario urbano, siendo incorporadas en forma creciente por la comunidad para ser utilizadas en sus luchas y reclamos. Así, en la Argentina post crisis social, económica y política del 2001, los excluidos del sistema adoptarán en sus manifestaciones parte del repertorio del arte acción, aún sin saberlo, y se multiplicarán los grupos y colectivos*

³⁰⁷ ESCOBAR, Ticio. **La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay** . Asunción del Paraguay, Centro de Artes Visuales- Museo del Barro , 1993, p. 99.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

*de artistas que pretenderán dar cuenta del estado de cosas a través de intervenciones y acciones callejeras*³⁰⁸.

Muchos artistas desde una producción individual y otros en colectivos determinan espacios de ruptura. Detengámonos nuevamente en la producción de Egar Murillo: *“...se rescata una concepción del cuerpo como territorio de confrontaciones y negociaciones, como trama especular que supone un posicionamiento ideológico frente a las realidades del entorno. Dicho de otro modo, se asume el cuerpo como una construcción social, no como una forma dada y desarrollada aisladamente, sino como producto de una dialéctica entre el “adentro” y el “afuera”, entre el cuerpo individual y el cuerpo social.*”³⁰⁹ *“EL TEMA SOCIAL SOY YO...”*³¹⁰, ya había expresado el artista.

Pensar en un “cuerpo político”, un “cuerpo social” en producciones artísticas locales, da cuenta de un extenso y complejo andamio de hechos que revelan una realidad de la que nuestros artistas no pueden desasirse, sostenida por la explicitación del cuerpo como alegato: *“... un cuerpo que no sólo es instrumento de significaciones, sino que opera en sí mismo como reflejo de determinadas demarcaciones de lugar, asociadas al flujo de los acontecimientos históricos y sociales.*”³¹¹ Manifestado también en performances individuales como las de Carolina Simón en la vía pública frente al D2³¹² y al Hospital Central o el Grupo

³⁰⁸ <http://performancelogia.blogspot.com>

³⁰⁹ de GRACIA, Idídem.

³¹⁰ ³¹⁰ Extraído del Catálogo Exposición **Exvotos**, Centro Cultural Borges, Bs. AS, Julio-Agosto 1999

³¹¹ de GRACIA, Silvio. **Arte Acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia**. En www.dataexpertise.com.ar [En línea] 9-07-2011

³¹² “Las comisarías ocuparon en las desapariciones ocurridas en Mendoza un lugar muy importante, ya que si bien eran lugares de tránsito, consta que son muchas las personas que estuvieron allí detenidas y fueron sometidas a crueles tormentos.

El paso por las Comisarías era parte de la ruta que siguieron en numerosas oportunidades los detenidos-desaparecidos, la mayoría de los cuales fueron posteriormente “legalizados” en la jefatura de Policía o en la Penitenciaría de Mendoza.

En esta ruta se encontraba también el Palacio Policial, con su tristemente célebre Departamento Dos”. En <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/ccd/p/ppolmza.htm> [en línea] 13-07-2011

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Periferia con su intervención colectiva y social entorno a Marita Castro en el departamento de Las Heras.

En correspondencia los productos obtenidos por el arte mendocino dan más sentido a ese circuito de recorrido por una imaginaria franja del tiempo. Esa intención explicitada en nuestro trabajo se ha cumplido más allá de que muchos ejemplos no fueron presentados en el presente trabajo, esto da pie para volver a transitar este sendero y reflexionar con otros artistas y obras sobre el tema.

En estos momentos en que se presentan y escriben las conclusiones un hecho significativo está remarcando esa línea temporal que de forma metafórica y casi aurática está cumpliendo parte de lo enunciado por muchos artífices ejemplificados en este trabajo.

Con los juicios de lesa humanidad que se están llevando a cabo hoy en la ciudad de Mendoza y de San Rafael contra genocidas que actuaron en la época del proceso, muchos de los cuerpos ausentes que las producciones artístico-corporales evocaron y muchas veces explicitaron para no olvidar, están siendo restituidos al imaginario social desde el accionar de la Justicia y la lucha de los familiares y agrupaciones por los Derechos Humanos. En concordancia a lo expuesto Georges Didi-Huberman dice: *“Trama singular de espacio y tiempo, el aura trabaja, urde la escena de la representación, el lugar de la mirada [...] Lo que hace la representación es sobreactuar el juego de la mirada. Expuesto a ella el objeto ya no es el mismo, se encuentra escindido entre su identidad y su apariencia, su imagen. La distancia del sujeto, lo que le permite ser visto, lo desdobra en una presencia y una ausencia de sí.”*³¹³

Estas obras-cuerpos producen un quiebre en la mirada, como expresan los integrantes del Grupo Periferia: *“Auratizado el objeto adquiere el poder de devolver la mirada”*³¹⁴; creando un circuito inverso de restauración en la estructura social. Reacomodando y recuperando espacios que el aparato de poder había perpetuado como zonas de dominio discursivo y territorial.

³¹³ Citado en ROSAS, Sergio y otros. **Grupo Periferia. Demanda de justicia.** Mendoza, La aldaba Ediciones, 2010, p.68.

³¹⁴ ROSAS; Sergio, *Ibídem*, p. 68.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Retomando a Juan Draghi Lucero quien dijo que la cordillera nos avanza, nuestros cuerpos quedan empequeñecidos ante tal vastedad, el arte mendocino y sus artistas soterradamente y en voz baja han podido describir esa sensación y captar la desolación del paisaje a través de obras que ratifican un estado de ver y sentir propio. Cuando nuestros artistas utilizan el cuerpo, las actitudes y los conceptos se vuelven arte y ese cuerpo presentado y representado en múltiples expresiones y modos lo subraya.

El concepto “cuerpo mestizado” ha entretejido toda esta ruta, pero ese cuerpo quizás en el andar no encuentre un camino de regreso para contar su propia historia corporal encarnada. Desde el “descubrimiento” hasta la actualidad, ha sido siempre racializado (un cuerpo mulato, coya, indígena, negro, americano, etc.) y compactado.

La inclusión de un cuerpo heterogéneo como unión racial en la formación de las sociedades actuales no hace más que borrar en un instante toda una “historia”, esa apropiación y anulación del origen, es uno de los métodos que desde los engranajes del poder determinan la nulidad corporal de los “Otros”.

Pensemos a partir de explicitar estas reflexiones más en un cuerpo mestizo historizado y plural que pueda desenvolver y desentrañar su propia historia; la intención de este trabajo es posicionarnos desde un lugar que lo recupere tomando como punto de inicio para tal recobro cada obra-cuerpo presentada en nuestro itinerario.

Incorporar al trabajo la idea de mapa trazando coordenadas más bien aleatorias y elásticas, da como resultante en su conjunto un “mapa corporal” que está en constante mutación. Desde una actual perspectiva hay otros artistas y otras obras que se añadirían a esta geodesia realizada de partes alterables y cambiantes. Como se expresó anteriormente aún no ha sido diseñada una historia del cuerpo en el arte contemporáneo mendocino, hay fragmentos dispersos que recién se empieza a organizar para recomponerse cartográficamente. Los primeros grafismos están siendo presentados en nuestro recorrido.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

La intención de dividir este mapeo en capítulos-cuerpos: cuerpo político, cuerpo social, yo cuerpo y cuerpos mirados, estriba en un requerimiento formal, favoreciendo a la conceptualización de cada tipo de corporalidad; pero lo real es “un cuerpo” que incluye, altera y alterna el orden de los otros, muchas veces mixturando y /o superponiendo como también creando capas que se encastran como una mamuschka rusa.

En relación a lo expresado y reforzando esta idea revela Sergio Rojas que:

“Del cuerpo no podemos caernos. A lo más internarnos por las superficies aleatorias de la exterioridad plagada de bolsillos que el afuera hilvana en el afuera. No hay reverso ni adverso del cuerpo. No tiene límites, no tiene centro, ni se circunscribe a ningún sitio. Es ahí donde estamos y tenemos que permanecer. El interior es un segmento de exterior plegado sobre sí. Las láminas que tapizan los decorados se superponen hacia delante y hacia atrás, a la derecha y a la izquierda, hacia arriba y hacia abajo, en una contigüidad reversible. Para un vector que cala una fruta en dirección al hueso, el aire envuelve la cáscara de la carne que cubre la caparazón de una semilla cuya piel reviste un grano que se prolonga hacia la exterioridad que se dispone como nuclear. Para un vector que viene del hueso, es la carne la que embala la cáscara que enfunda el aire que precede a la boca que se interna hacia la exterioridad de lo nuclear. La inclinación del movimiento define el sentido de la externalidad en que se adentran las salidas.

El cuerpo [...] es la prolongación de un vacío cubierto de películas que se resuelven en la piel.”³¹⁵

³¹⁵ ROJAS, Sergio. **Materiales para una Historia de la Subjetividad**. Santiago de Chile, La Blanca Montaña, 1999, p. 11.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES:

- ABALO Ramón. **El terrorismo de estado en Mendoza**. Mendoza, Liga Argentina por los Derechos del Hombre. Familiares de Detenidos-Desaparecidos de Mendoza, 1997.
- ACHA, Juan. **Arte y sociedad. Latinoamérica. El producto artístico y su estructura**, México, F.C.E., 1979. Primera parte, Cap. II. “**Los no-objetualismos**”.
- ACHA, Juan. **Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina**. En Ensayos y ponencias latinoamericanistas, Caracas, Ediciones G.A.N., 1984.
- AINSA, Fernando. “Alegato a favor de una nueva retórica para el viejo discurso sobre “nuestra utopía”. En COLOMBRES, Adolfo (Coordinación). **América Latina: El desafío del tercer milenio**. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993
- AISENSON KOGAN, Aída. **Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivo**. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- ALFONSO Fausto (textos). **Artes Cruzadas. Festival de Danza de Nuevas Tendencias - 15 años** .Mendoza , Corsino Impresores SRL,2010.
- AMARAL, Aracy. **Aspectos do nao-objetualismo no Brasil** . Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual, Medellín, 1981
- Asociación Madres de Plaza de Mayo. **Massera, el genocida** .Buenos Aires, Página 12,1999.
- BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Barcelona, Paidós Comunicación, 2006.
- BAUDRILLARD ,Jean. **De la seducción** . Bs. As., Rei Argentina, 1991
- BAUDRILLARD,Jean. **El crimen perfecto**. Barcelona Ediciones Anagrama, 2000.
- BAYON, Damián (relator).**América Latina en sus artes**. México, Siglo XXI Editores,2000.
- BELLOC, Bárbara. **Tribus porteñas. Conejillos de indias y blancos ratones: un breviario de zoología urbana**. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998
- BELJON, J.J. **Gramática del Arte**. Madrid, Celeste Ediciones,1993
- BENJAMIN ,Walter. **Estética y política**. Buenos Aires Las cuarenta libros ,2009

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

-
- BENJAMIN, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. En: **Discursos interrumpidos I**, Bs. As. ,Taurus, 1989.
 - BENTIVOGLIO, Leonetta.“La vía Japonesa”. En: **La danza contemporánea**. Manual Longanesi & C. Milano. Traducción Susana Tambutti. En: Módulo de cátedra N° 4. Teoría General de la Danza, 1985.
 - BERNARD, Michel. **El cuerpo- Un fenómeno ambivalente**. España, Ediciones Paidós, 1994.
 - BOURDIEU, Pierre. **Sociología y cultura**. México, Ediciones Grijalbo, 1990.
 - BOURDIEU, Pierre, y WACQUANT, Loïc . **Respuestas por una antropología reflexiva**. México, Grijalbo, 1995.
 - BRODSKY, Marcelo. **Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA**. Bs. As., La marca editora, 2005
 - BRODSKY , Marcelo y Julio Pantoja (ed.). **Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana**. Buenos Aires, La marca editora”, 2009.
 - BUNTIX , Gustavo (ed.). **E.P.S. Huayco. Documentos**. Lima , Centro Cultural de España en Lima, 2005.
 - BUTLER, Judith. **Marcos de guerra. Las vidas lloradas**. Bs. As., Paidós , 2010.
 - BUTLER, Judith. **Vida precaria. El poder del duelo y la violencia**. Bs. As., Paidós, 2006.
 - CALVEIRO, Pilar. **Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina**. Buenos Aires, Ediciones Colihue S.R.L. , 2008
 - CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano**. Montevideo, Casa editorial HUM, 2008.
 - CARBALLEDA , Alfredo. **Los cuerpos fragmentados. La intervención en lo social en los escenarios de la exclusión y el desencanto**. Buenos Aires, Paidós, 2008
 - CASULLO, Nicolás. **Las tribulaciones de un joven sujeto político**. Trabajo editado para el 1er. Seminario Internacional de Estudios Interdisciplinarios: Condición Humana y Modernidad en el Cono Sur de América Latina, Brasil, 2002.
 - COLOMBRES, Adolfo. **Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente**. Bs.As., Ediciones del Sol, 2004

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

-
- CROCI, Paula y MAYER Mariano. **Biografía de la piel. Esbozo para una enciclopedia del tatuaje.** Buenos Aires, Perfil Libros, 1998
 - CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. **Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo.** Murcia, CENDEAC, 2004.
 - DELEUZE, Gilles. **La imagen-tiempo.** Buenos Aires, Paidós, 1992
 - DIDI-HUBERMAN, George. **Lo que vemos, lo que nos mira.** Buenos Aires, Edic. Manantial, 2000.
 - de GRACIA, Silvio. **Entre la acción contextualizada y la acción como instancia estética. La encrucijada de la performance latinoamericana.** Conferencia leída en Concentrado Acción: Encuentro Latinoamericano de Performance, el 5 de Setiembre, 2007, Galería del MEC, Montevideo, Uruguay .
 - ENAUDEAU, Corienne. **La paradoja de la representación.** Buenos Aires , Paidós, 2006
 - ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular.** Santiago de Chile, ediciones/metales pesados, 2008.
 - ESCOBAR, Ticio. **La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay.** Asunción del Paraguay, Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, 1993.
 - FORCADA, María. **Arte en Mendoza después de los 80- Reflexiones sobre contexto, eventos y acontecimientos de las artes visuales.** Ponencia presentada en el 3ª Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño, Fadunc, Mendoza, noviembre 2006.
 - FORCADA, María. **Condiciones de Producción en las Artes Plásticas contemporáneas en Mendoza en los Años Noventa.** Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño. UNC, Mendoza , Noviembre 2004.
 - FOUCAULT, Michael. **El cuerpo utópico. Las heterotopías.** Bs.As., Nueva Visión, 2010.
 - FOUCAULT, Michel. **Historia de la sexualidad. La voluntad del saber .**Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2006.
 - FOUCAULT, Michael. **Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.** Bs. As., Siglo XXI editores, 2002.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

- GARCIA, Raúl. **Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar.** Bs. As ,Editorial Biblos , 2000
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Buenos Aires, Editorial Paidos, 2001.
- GIUNTA ,Andrea. **Poscrisis. Arte argentino después de 2001.** Buenos Aires, Siglo XXI Editores., 2009.
- GOLDBERG, Roselee. **Performance art.** Barcelona, Ediciones destino, 1996.
- GRUZINSKY,Serge.**El pensamiento mestizo.Cultura amerindia y civilización del Renacimiento.**España,Paidós,2007.
- GUTIÉRREZ, Alicia. **Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales.** Bs. As.,Centro Editor de América Latina, 1994.
- HALPERIN, Paula y acha, omar (Comp.).**Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de Historia de género en Argentina.** Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000.
- HERNÁNDEZ, Carmen. **Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino .**Ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género, Escuela de Sociología, FACES-UCV, Caracas , 2002
- JAMESON, Fredric. **El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998.** Manantial, Buenos Aires, 2002.
- KAUFFMAN DOIG, Federico . **Manual de arqueología peruana.**Lima ,Iberia S.A.,1978.
- LANGER, Susanne K. **Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas.** Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966.
- LE BRETON, David. **Antropología del cuerpo y modernidad.** Buenos Aires,Ediciones Nueva Visión, 2004.
- LE BRETON, David. **La sociología del cuerpo.** Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002.
- LOTMAN,Iuri. **La Semiosfera III. Semiótica de las Artes y la Cultura.** Madrid, Desiderio Navarro, 2000.
- LONGONI ,Ana. **El siluetazo. Prácticas artístico-políticas de intervención urbana en el movimiento de derechos humanos desde los años 80.** Ponencia

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

inédita presentada en el Simposio Internacional “Culturas urbanas de la memoria: Berlín y Buenos Aires”, 21-23 Junio de 2005, Berlín

- LONGONI Ana, BRUZZONE G. (Compiladores).**El Siluetazo**”, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. **El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo**. Buenos Aires,EMECÉ, 2007.
- LORENZANO, Sandra y BUCHENHORTS, Raplh (Ed.).**Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen**. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2007
- MARCHÁN FIZ, Simón. **“Del arte objetual al arte de concepto.Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”**, Madrid, Ediciones Akal,1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Barcelona, Península, 1975. (“Prólogo”, pp. 7-21), (“El cuerpo”,pp. 87-216).
- MOURE, Gloria. **Ana Mendieta**. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1996
- NIEVAS, Flabián. **El control social de los cuerpos**. Bs. As., Eudeba , 1999.
- ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Barcelona, Editorial Ariel , 1973.
- PAZ, Octavio. **Los privilegios de la vista. Arte de México**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PAYNE, Michel (comp.).**Diccionario de teoría crítica y estudios culturales**. Bs. As., Paidós, 2008
- PÉREZ JÁUREGUI, María Isabel. “Movimiento vivido y proyecto vital”. En: ROVALETTI, M. Lucrecia (Ed). **Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual**. Bs. As. ,Lugar Edit , 1998.
- PORZECANSKI, Teresa (Comp.).**El cuerpo y sus espejos**. Uruguay, Editorial Planeta S.A , 2008.
- PRIETO CASTILLO, Daniel. **La memoria y el arte. Conversaciones con Juan Draghi Lucero**. Mendoza, Imprenta oficial, 1994.
- QUIROGA,Gustavo (Coordinador).**C/Temp: Arte contemporáneo mendocino**. Argentina, Ediciones Fundación del interior ,2008.
- RAMIREZ, Juan Antonio. **Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo**. Madrid, Siruela, 2003.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

-
- REGUILLO CRUZ, Rossana. **Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto.** Buenos Aires , Grupo Editorial Norma, 2000.
 - REVEL, Judith. **Diccionario Foucault.** Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2009.
 - ROJAS, Sergio. **Materiales para una Historia de la Subjetividad.** Santiago de Chile, La Blanca Montaña, 1999.
 - ROSA, María Laura. “ La cuestión del género”. En OLIVERAS Elena (ed.). **Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI.** Bs. As., Emecé Editores S.A., 2009.
 - ROSAS, Sergio y otros. **Grupo Periferia. Demanda de justicia.** Mendoza, La aldaba Ediciones, 2010.
 - SALABERT, Pere. **Pintura anémica, cuerpo succulento.** Barcelona, Alertes, 2003.
 - SCHECHNER, Richard. **Performance. Teoría & prácticas interculturales.** Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
 - SCHILARDI, María del Carmen. “El cuerpo como “lugar” del sentido”. En: ROVALETTI, M. Lucrecia (Ed). **Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual,** Bs. As, Lugar Edit, 1998.
 - SCHILARDI, María del Carmen. “**Objeto de ciencia y objeto fenoménico, análisis real y análisis ideal, la variación eidética y la inducción**”. Actas de la I Conferencia Internacional de Psicología y Psiquiatría Fenoménica. Bs.As., Fac. de Psicología de la UBA, 1994.
 - SCRIBANO, Adrián y FIGARI, Carlos (Compiladores). “**Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica**”, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2009.
 - SOLÁNS, Piedad . “**Accionismo Vienés**”, Madrid, Nerea, 2000.
 - VÁZQUEZ ,Inés (Compilación), “**Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Luchar siempre. Las Marchas de la Resistencia 1981-2006** .Buenos Aires, Fondo Cultural del ALBA, 2007.
 - VV.AA. **Repensar lo corporal.** Bs.As., RV Ediciones, 2008
 - WALSH, Rodolfo. **Operación masacre.** Buenos Aires, De la Flor, 1984.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

- WALDENFELS, Bernhard. "El habitar físico en el espacio". En: SHRÖDER, Gerhart y BREUNINGER, Helga (comp.). **Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión.** Bs. As, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- WARR, Tracey (ed.). **El cuerpo del artista.** Londres, Phaidon Press, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Visión de Paralaje.** Buenos Aires, ed. FCE .2006

Consultas a Internet:

- **ABC cultural:** www.abccultural.com.ar
- ABRAHAM, Elena y otros. **Planificación y gestión del piedemonte al oeste de la ciudad de Mendoza, un asunto pendiente.** [planif_oeste_mza .pdf](#) [en línea] Noviembre 2010
- AGUILAR, García.Teresa. **Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo.** Nómadas .Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. I 17 (2008.1).
- ANDERSEN, Cecilia. **Sobre el grupo Minas de Arte:** www.puracultura.org [en línea] 14-09-2010.
- **Body Art. El arte de adornar el cuerpo:** <http://arteparalela.com>
- **Compañía Fusari:** www.fusaridanza.com
- **Corpolíticas:** <http://www.multimagen.com>
- del VAL, Jaime. **Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el posmodernismo .** En: "Organicidades" [en línea] www.uoc.edu/artnodes. 12-10-2010
- **D 2:** <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/ccd/p/ppolmza.htm> [en línea] 13-07-2011
- **De la Guarda:** <http://www.delaguarda.com/info.htm>
- DISTEFANO, Graciela. **Modernidades y desmodernidades. Inquietar el tiempo.** En *Arte al día*, 30-5-2008. Periódico on line.
- de GRACIA, Silvio. **Arte Acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia.** En www.dataexpertise.com.ar [En línea] 20-08-2010.
- **ESCOBAR, Ticio:** www.ticioescobar.com
- **Fuerzabruta:** <http://www.youtube.com/watch?v=ggOdDwzv4BE>
- **Kasalamanka:** www.kasalamanka.com

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

- **KUPFERMINC, Mirta:**
<http://my.opera.com/paulchanceaud/blog/show.dml/4367212>. [En línea]
30-08-2010
- **Los Umbrales:** [http:// los umbrales.com.ar/](http://losumbrales.com.ar/)
- **Menemismo:** www.herramienta.com.ar
- **MOSQUERA, Gerardo. Arte, Religión y Diferencia Cultural.** [en línea]
<http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendie
- **Mujer y Sociedad:** mujerysociedad.blogspot.com/
- **Performance:** <http://performancelogia.blogspot.com>
- **Religión Yoruba :** cubayoruba.blogspot.com/2007/.../babalu-aye.html.
- **Sida:** <http://www.infosalud.mendoza.gov.ar>
- **Shoá:** www.larepublica.com.uy
- **SORIA, Maria Soledad y ZAVALA, Maria del Rosario. Escenarios emergentes en la plástica contemporánea mendocina. El caso de las Minas de Arte 1993-96 .** X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación [en línea] <http://www.pdf4free.com> 28-09-2010
- **Tatuajes. Tipos de tatuajes:** <http://www.publispain.com/tatuaje>.
- **Tatuajes:** www.turbiedades.cl.
- **VÁSQUEZ Rocca ,Adolfo. La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad – posmodernidad.** [en línea] Arte, Individuo y Sociedad 2005, vol. 17 .Pág. 141. Setiembre 2010
- **WOLE, Soyinka:** <http://www.biografiasyvidas.com/biografias/s/soyinka.htm>

Diarios:

- **BERMÚDEZ, Ismael. 2,8 millones de chicos no tienen cobertura social.** En Diario Los Andes, Mendoza, 14-06-10.
- **DISTEFANO, Graciela. El arte como interacción humana.** En Diario Los Andes, Mendoza, Agosto 2006.
- **Territorios en la piel, transmigración tecnológica de la imagen.** En Diario Los Andes, Mendoza, Julio 2008.
- **FORCADA, María. Arte en Mendoza después de los '90.** En Suplemento Cultura, Diario Los Andes, 23-12-06

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

-
- GIBILARO, Catherina. **Indagan a un aeronáutico por un desaparecido en Las Lajas.** En Diario Uno, Mendoza, 11-4-2007.
 - GUERRA, Ramiro y HERNÁNDEZ, Lisette. **Apreciación por la danza.** Universidad para todos. Edición Gratuita.,La Habana,1980
 - PAEZ,Natalia. **El cuerpo como mensaje.** En Diario Los Andes, Mendoza, Setiembre 2000.
 - **Chicos con problemas de desnutrición.** Editorial Diario Los Andes, Mendoza ,2-06-10.
 - RODRÍGUEZ,Eva. **Todos somos hijos de Duchamp.** En Diario Los Andes, Mendoza, Agosto 2005.
 - SLUKICH, Patricia. **Cuerpos Caligráficos.** En Diario Los Andes, Mendoza,11-09-2009.
 - “La potencia de lo primitivo”.En: **Fuerzabruta. La patria de vanguardia.** En Diario Los Andes, Mendoza, 30-05-2010.
 - **Susana Dragotta.** En Diario Los Andes, 29-07-2009
 - VON MATUSCHKA, Daniel.**El arte y la nada.**En Suplemento El altillo de la cultura,Diario Uno,Mendoza,22-10-2000.

Revistas:

- ALFONSO, Fausto J. **Al mal tiempo,buen teatro.** En UBU.Todo Teatro. Nro 9,Tinta Editorial,Mendoza, Argentina, Noviembre 1996
- -----, **El cuerpo como camino.** En UBU. Todo Teatro. Nro 43,Tinta Editorial, Mendoza, Argentina, Mayo,2000
- ALMAZÁN, Antonio. **Arte de proceso abierto en Mendoza. Minas de Arte.** En Revista Diógenes, Nro. 4, Año 2, Mendoza, Noviembre 1994,
- CIRIZA, Alejandra.**La prostitución en Mendoza. Sobre discursos, silencios y violencias.** En Revista Diógenes , Nro. 4, Año 2, Mendoza , Noviembre 1994
- GORELIK, Adrián. **Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política.** En: Punto de vista N° 82, Bs.As. agosto 2005.
- LUZ,Celina. **Lygia Clark na Sorbonne: corpo-a-corpo no desbloqueio para a vivência.** En *Vivas das Artes* (Rio de Janeiro) 1, nùm. 3 (agosto 1975): 64.

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).**

Sergio Furfari

-
- ROVIROSA, Gabriel S. **La paradoja del teatro-performance**. En Documenta CITRU Nro 2, México, Mayo ,1996.

Catálogos:

- BEKERIS, Eugenia. **Catálogo Exposición: El Secreto-Testigos**. Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, Noviembre 2000.
- CLARK, Lygia. **Catálogo Exposición Lygia Clark**. Fundació Antonio Tàpies, Barcelona, 1998.
- ESCOBAR Ticio. **Catálogo: Los NOMBRES- Osvaldo Salerno**. Museo de Artes Visuales, Santiago Chile, Noviembre 2005-Enero 2006
- DRAGOTTA, Susana. **Catálogo Corazón maldito –Atuendos**. Museo Municipal de Arte Moderno. Junio 1997.
- DRAGOTTA, Susana. **Catálogo. Espacio Ojo al País**. Fondo Nacional de las Artes. Centro Cultural Borges Buenos Aires. Mayo 2002
- DRAGOTTA, Susana. **Texto de catálogo. Corazón Maldito**. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, Mayo 2002.
- DISTÉFANO Graciela y POWER Kevin. **Discursos Narrativos**. Mendoza, ECA, Noviembre- Diciembre 2009.
- DOMINGUEZ JAÉN, Sergio. Paisaje mental. En **Catálogo Exposición Memorias de Juan Guerra**, Centro Cultural de la Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, España , Marzo 2001.
- Festival de Danza de Nuevas Tendencias. **Catálogo, Festival de Danza de Nuevas Tendencias XIIº Edición**, Mendoza, Setiembre 2007
- GRUPO ESCOMBROS. **Catálogo Pancartas**. Centro Cultural de la Cooperación, Festival de la Luz, Bs.As., Agosto 2004
- GUNJI, Yasunori. La vía del Japón. En el catálogo de la reseña *Alle radici del sole*, Milán.
- KUPFERMINC, Mirta. **Catálogo Exposición Bordado en la piel de la memoria**. Galería de Arte Arcimboldo, Bs. As., Diciembre 2009.
- MÉNDEZ, Azul. **Catálogo Desarmable. Susana Dragotta**. Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú. Mendoza. Noviembre 2000

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

- MENDIETA, Ana. **Catálogo Ana Mendieta**. Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1996.
- MOSQUERA, Gerardo. **Catálogo Ante América**. Biblioteca Luis Angel Arango, Editorial del Banco de la Republica, 1992, Bogotá, Colombia. Pag. 91, colección Magali Lara, México D.F.
- MOSQUERA, Gerardo. Identidad y cultura popular en el nuevo arte cubano. En **Catálogo Made in Havana, Contemporary art from Cuba**, curador Charles Merewether, Art Gallery Road, Syned, 2000.
- MUÑOZ, Clara. **Catálogo “Pielés”**. Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, España, Marzo-Abril 2003.
- MURILLO, Egar. **Catálogo Exposición Exvotos**, Centro Cultural Borges, Bs. AS, Julio-Agosto 1999.
- MURILLO, Egar. **Catálogo Exposición Monotipias**, Fundación Mujer, Mendoza, Noviembre-Diciembre, 2000.
- OITICICA Hélio, Edward Sullivan (curador). **ateinamerikanische-Künstler des 20. Jahrhunderts**, Prestel-Verlag, Munich, 1993.
- PATANIA, Micaela. **Catálogo “Otras cartografías”**, Centro Cultural Recoleta, Bs. As., Febrero 2004.
- SANTANGELO, Marcelo. **Catálogo Muestra de arte no convencional .94**. Museo Municipal de Arte Moderno, Mendoza, Junio 1994
- SPERANZA, Graciela. **“Migraciones/desplazamientos”. Catálogo del 3º Encuentro internacional de pensamiento urbano.** Teatro General San Martín, Bs. As., Agosto 2007.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO UNO: CUERPOS.....	8
1.1 Pensar el cuerpo: un acercamiento a la idea de cuerpo.....	8
1.2 Pensar el cuerpo: ¿Hay un cuerpo propiamente latinoamericano?.....	11
1.3 Pensar el cuerpo: modos de ver y re-presentar.....	21
1.4 Pensar el cuerpo: ¿Hay una tradición corporal en las manifestaciones del arte contemporáneo en y desde Latinoamérica?.....	24
CAPITULO DOS: POÉTICAS DEL CUERPO: CUERPO	
POLÍTICO.....	27
2.1 Introducción a los cuerpos políticos. Nuevas formas de control de los cuerpos.....	28
2.2 Reseña al cuerpo político en paralaje con el arte corporal contemporáneo.....	29
2.3 El Espacio. El Panóptico y otros idearios arquitectónicos como dispositivo de poder sobre el cuerpo.....	30
2.4 Cuerpos dóciles, disciplinas corporales: hacia un microfísica del poder en Argentina.....	32
2.5 Cuerpos silenciados: Eugenia Bekeris .El Secreto.....	38
2.6 Fotografía y Corpólitica: “Cuerpos Políticos” (Body Politics) . Fotografías del Cuerpo Político en Latinoamérica.....	42
2.7 Osvaldo Salerno.....	45
2.8 Panoptismo y arte contemporáneo: nuevos modos de ver.....	46
2.9 Acción y cuerpo político.....	47
2.10 Introducción a Clark y Oiticica: Neoconcretos: <i>cuasi-cuerpos</i>	48

2.10.1 “Máscaras sensoriais”, “Baba antropofágica” y “Parangolés”.	
Espacios, percepciones y cuerpos.....	49
2.11 Cuerpo silueta.....	52
2.11.1 El Siluetazo.....	52
2.11.2 Mirar, ser mirado y mirarse.....	53
2.12 Introducción a los cuerpos artísticos en Mendoza.	
A propósito de las biopolíticas corporales.....	54
2.12.1 Cuerpos artísticos (Mendoza):	
Carolina Simón. Intervención urbana ¿Cuerpos ausentes?.....	56
2.13. A modo de cierre	59

CAPITULO TRES: POÉTICAS DEL CUERPO: CUERPO

SOCIAL.....	61
3.1 A modo de introducción.Escritura corporal	61
3.2 El cuerpo como instrumento social: cuerpo capitalista, cuerpo mercancía..	63
3. 3 <i>Habitus</i> y ritualización contemporánea.....	64
3.4 Cuerpos ritualizados en Latinoamérica I: Ana Mendieta.Cuerpo transcultural.....	66
3. 5 Cuerpos ritualizados en Latinoamérica II: Juan Francisco Elso. Cuerpo, rito y chamanes.....	73
3. 6 A propósito de Mendieta y Elso.....	77
3. 7 Grupo Escombros. Artistas de lo que queda (Bs. As.).....	78
3. 8 EPS HUAYCO: Sarita Colonia (Perú).....	81
3. 9 Cuerpos artísticos (Mendoza) I: Grupo Periferia: un caso de demanda de justicia MARITA CASTRO.....	83
3.9.1 Vulnerabilidades. Paralajes entre Sarita Colonia y Marita Castro.....	86
3.10 Cuerpos artísticos (Mendoza) II: vulnerabilidades. Egar Murillo. “EL TEMA SOCIAL SOY YO....”.....	87
3.11 A modo de cierre	92

CAPITULO CUATRO: POÉTICAS DEL CUERPO: YO CUERPO.....	94
4.1 Yo Cuerpo-Tattoo.....	94
4.1.1 Identidad tatuada	97
4.1.1.2 Cuerpos tatuados: bordado en la piel de la memoria. Mirta Kupferminc.....	99
4.1.2 Mendoza Tattoo.....	101
4.1.2.1 Charlando con el Gordo de Mohicano Tattoo	101
4.1.2.2 Cuerpos artísticos (Mendoza): María Forcada-Héctor Romero. Body painting.....	102
4.1.3 Arte - tattoo.: algunas conclusiones.....	102
4.1.3.1 Miradas en la piel.....	103
CAPITULO CINCO: POÉTICAS DEL CUERPO: CUERPOS MIRADOS.....	105
5.1 Antecedentes.....	106
5.1.1 Cuerpos performativos I : La Fura...Dels Baus.....	106
5.1.2 Cuerpos performativos II: De la Guarda...: Villa Villa.....	108
5.1.3 Cuerpos performativos III: Kasalamanka o el gran teatro en el cielo.....	110
5.1.4 Cuerpos performativos IV: Fuerzabruta	111
5.1.4.1. Algunas conclusiones parciales en torno a la performance..	114
5.1.5 Cuerpos danzantes: un acercamiento a “Tabula Rasa”.....	115
5.1.6 Hoja de ruta I: el cuerpo en la cultura occidental y su implicancia en lo performativo.....	118
5.1.7 Hoja de ruta II: Merleau-Ponty, cuerpo fenoménico y movimiento..	120
5.2 Aproximación : contextualizando... y buscando ciertas respuestas.....	122
5.3 ¿Mendoza performativa?.....	123
5.3.1 Festival de Danza de Nuevas Tendencias.....	124

5.3.2 Compañía El Árbol Danza-Teatro	
5.3.2.1 La danza como “apariencia” y prolongación.....	125
5.3.3 Villa Elina 2000: proyecto interdisciplinario.....	129
5.3.4 Grupo Zona.....	130
5.3.5 Grupo Lazos Danza-Teatro.....	132
5.4 Aproximación: reflexionando... y atando ciertos cabos	133

CAPITULO SEIS: POÉTICAS DEL CUERPO: Una posible

historia no lineal del cuerpo en Mendoza. Mapas.....	137
6.1 Cuerpos mestizos.....	137
6.2 Los años 90 en Mendoza.....	141
6.2.1 Minas de Arte: lo femenino y el cuerpo.....	143
6.2.2 Susana Dragotta: suturas corporales.....	146
6.3 Mujer y sociedad. Hacia la deconstrucción de lo hegemónico.....	149
6.4 Espacios performativos: topografías.....	152
6.4.1 Grupo La Osa: mapas difusos.....	154
6.5 Foto-performances corporales.....	156
6.5.1 Marcelo Mortarotti	156
6.5.2 Sabrina Kadijah	157
6.5.3 Leonardo Peralta.....	158
6.5.4 Asociación Performance (Inti Pujol-Stella Fernández).....	160
6.5.5 Carolina Simon-Cristian Martínez.....	160
6.6 Cuerpos registrados: fotografías.....	162
6.6.1 Silvana Furfari. Tiempo -cuerpo-piel.....	162
6.7 Paisajes-cuerpos: conclusiones.....	165
CONCLUSIONES.....	173
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	178
Libros.....	178
Consultas a Internet.....	184
Diarios.....	185

**La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo
mendocino (desde los años 90 a la actualidad).
Sergio Furfari**

Revistas.....	186
Catálogos.....	187